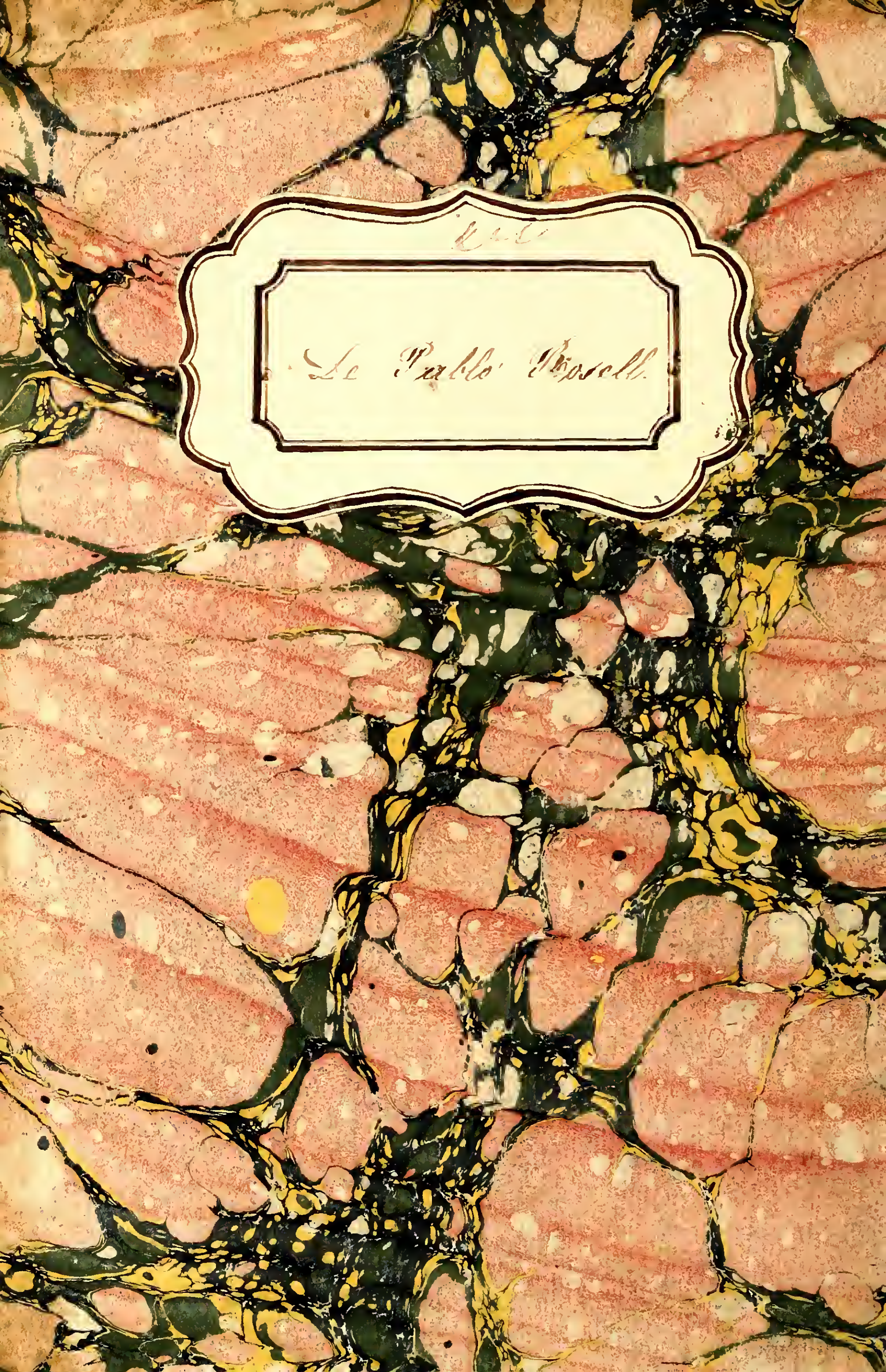



De Pablo Rosell





PRINCIPIOS

DE

Armonia y Modulacion.

Es propiedad de su editor Luis Ferrís, y se halla de venta en su librería, calle de Campaneros, n.° 10.

PRINCIPIOS
DE
ARMONIA Y MODULACION

DISPUESTOS EN DOCE LECCIONES

PARA

instruccion de los aficionados

que tengan conocimiento de las notas

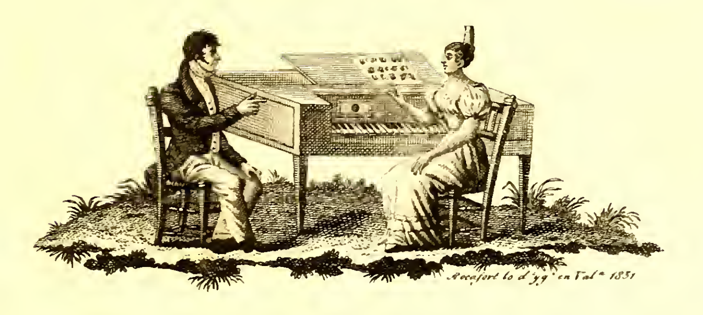
y de su valor,

con un breve diccionario de musica á continuacion para la mas facil inteligencia

por

Don Antonio Guijarro y Ripoll.

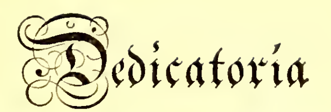
¡Felices los que oyen
Las delicias de este arte, si conocen
Los bienes que él encierra!... *Yriarte poema de la musica.*



Con Licencia.

VALENCIA, OFICINA DE MANUEL LOPEZ.

JUNIO 1831.



Á DON PASCUAL PEREZ,

PRIMER ORGANISTA DE LA IGLESIA

CATEDRAL DE VALENCIA.

Al publicar este tratadito titulado: Principios de Armonía y Modulacion, *necesito poner á su frente un nombre respetable en la materia que le dé la autoridad de que careceria por sí solo. Vd. goza del público la opinion que se merece; y esta circunstancia, unida á la de nuestra amistad, no permite que yo vacile en la eleccion, bien persua-*

dido de que el fruto que pueda conseguirse con su estudio, mas que de su corto mérito, será efecto del crédito de la persona á quien lo dedica

Antonio Guijarro
y Ripoll.

Al lector.

Este libro está hecho para los aficionados á la música; de consiguiente no se busquen en él profundos conocimientos, porque no contiene mas que reglas sencillas que faciliten una regular instruccion en la armonía á los que tengan ya sabidas las notas y midan su valor.

Sin embargo, no son tan estériles sus lecciones que no se pueda con ellas, ademas de entender á primera vista cualquiera obra en partitura, componer algo, con tal de que no pertenezca al género fugado, porque sabido es que para este se necesitan estudios de otra clase, y una gran práctica del contrapunto.

No contiene ninguna lámina con egemplos, porque estas lecciones, para que produzcan un rápido efecto, deben egercitarse con el ausilio de algun instrumento: y como

van señalados los accidentes cuando las notas los requieren, ha parecido inútil el distraer la atencion para buscar en una hoja separada lo mismo que cualquiera puede escribir al tiempo de practicarlo; debiendo advertir, aunque se crea por demas, primero: que cuando al nombre de una nota no va adiccionado un accidente, debe considerársela como natural; y segundo: que todas las notas que van demostradas sobre una raya horizontal, han de hacerse sonar á la vez, ó por lo menos han de ser asi concebidas, procurando acudir al diccionario que va por apéndice en esta obra, cada vez que no se comprenda bien el significado de las palabras técnicas que se emplean en la esplicacion.

Ultimamente: se ha dispuesto todo en forma de diálogo para que las señoritas aficionadas que gusten dedicarse á este estudio, reemplacen el fastidio de los preceptos didácticos por la amenidad que ofrece una amistosa conversacion entre dos jóvenes de ambos sexos.

INTRODUCCION.

Lindoro y Dorina habitaban respectivamente con sus amados padres á orillas del pacífico Manzanares, en dos quintas ó casas de recreo, cuya separacion no excedia de quinientos pasos. Lindoro instruido y despejado, y Dorina dócil y sensible, parecian haber nacido el uno para el otro: la música era en ambos la pasion dominante; y Lindoro habiéndola aprendido con bastante solidéz en el tiempo que estuvo en la corte, se propuso instruir á Dorina en los elementos de este arte encantador. En muy poco tiempo consiguió imponerla en el conocimiento de los signos y de su valor, y tambien en el de las pausas ó esperas; mas una indisposicion que la discípula sufrió en su salud, hubo de entorpecer tan gustosa ocupacion, hasta que restablecida enteramente, continuó su estudio con mayor empeño.

Queria Lindoro volver á empezar por el conocimiento y valor de los signos, mas Dorina le hizo ver por medio de una relacion exacta de todo lo aprendido, que no era necesario, pidiéndole so-

lamente que antes de principiar ó continuar sus metódicas lecciones, le esplicase de nuevo la significacion y uso de las *llaves*, cuyos nombres la tenian algo confusa. De muy buena gana, respondió Lindoro: óyeme:

Las *llaves* son tres, y se llaman ó denominan de *fa*, de *do* y de *sol*, por la conformidad del nombre de la nota con el lugar ó parage en donde se colocan. Sus formas ó figuras como ya sabes son diferentes para poderlas distinguir. Así observarás que en la de *fa* en 4.ª raya, la nota que se escribe sobre esta misma raya se llama *fa*, y que este mismo *fa* se escribe sobre la tercera raya cuando la llave se coloca sobre ella. Otro tanto sucede respecto de la llave de *do*, puesto que esté en primera, segunda, tercera ó cuarta raya, caracteriza de *do* la nota que se escribe en ella. La llave de *sol* que abraza la segunda raya nos impone igualmente que la nota que se escribe sobre ella se llama *sol*.

Dor. Esto lo entiendo muy bien. Lo que no concibo es el fin y objeto de todas estas llaves, cuando con la de *sol* hay lo suficiente para conocer y entonar los signos.

Lind. No negaré de que en parte tienes razon; y ya en el dia se escriben en esta llave muchas de las cosas que antes se hubiese hecho en la de *do*, pero no siempre puede suceder esto, sobre todo en el instrumental, de lo cual te convencerás si te propones escribir una escala que llegue hasta

el último punto del bajo: tú conoces las notas en las llaves de *Sol* y de *Fa*, y sabes que para escribir el *sol* en la llave de su nombre, debajo de las cinco rayas del *pentagrama* empleas dos rayitas de tu mano. Desde este *sol* hasta la última nota del bajo quedan aun por escribirse doce notas siempre bajando, y si para designarlas hubieses de ir añadiendo rayitas, ni acabarias nunca, ni seria fácil entenderlo. Ademas, ¿qué distancia no deberia separar las pautadas entre sí, para que pudieran escribirse las notas bajas de las de arriba sin tropezar ni enredarse con las altas de las de abajo? El evitar estos inconvenientes es el fin de las *llaves* por medio de las cuales se consigue que el *do* que en la de *Sol* encuentra debajo de las cinco rayas sea el mismo *do* llamado en la 1.ª, 2.ª, 3.ª y 4.ª raya de la llave de su respectivo nombre, y del mismo modo lo encontrarás en la llave de *Fa* en 4.ª raya sobre las cinco del *pentagrama*, evitando con ello la confusion que resultaria de lo contrario.

Dor. De suerte que toda esta enumeracion de llaves y sus diversas colocaciones no sirve sino para que puedan escribirse y leerse cómodamente en el espacio que ofrecen las cinco rayas de la pautada.

Lind. Ni mas ni menos. Tambien quisiera imponerte en otras cosas esenciales antes de restablecer el curso de las lecciones, pero como en estas se presentará frecuentemente la ocasion de hablar de ellas, acaso convenga mas á la claridad y buen

orden el dejarlo para entonces, contentándome por ahora con decirte que los géneros en la música son tres, á saber: *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*

Dor. No lo olvidaré.

Lind. Y que los modos son dos: *mayor* y *menor*; y dos los movimientos: *par* ó *impar*.

Dor. Está muy bien.

Lind. La seguida ó curso de la instruccion nos esplicará lo que todo esto significa, y solo me resta suplicarte que no te canses de mis repeticiones, ni quieras impacientemente pasar de una leccion á otra sin que por su orden vayas comprendiéndolas todas.

Dor. Quedarás cumplidamente servido, y en prueba de mi docilidad te ofrezco hacer un resumen en cada leccion de todo cuanto contuviere, por el cual vengas en conocimiento de si realmente la entendí.

Lind. En este concepto empecemos.

GÉNERO DIATÓNICO.

Modo mayor.

Primera Leccion.

De la escala natural y sus distancias.

Lind. Pocos son los que dejan de entonar la escala por mal oido que tengan. Los sonidos que se aplican á estas notas, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, son conocidos y practicados á muy poca costa, y aun hay quien sin tener la menor nocion de música los produce con estrema facilidad.

Antes de proseguir conviene, Dorina, que egercites esta escala, fijando bien la atencion en el interválo que se deja percibir desde una nota á la que se le sigue.

Dor. cantando. Do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Lind. Dime ¿qué observas en los interválos?

Dor. Que de *do* á *re* y de *re* á *mi* empleo mas estension de voz que de *mi* á *fa*; y que de *fa* á *sol*, de *sol* á *la* y de *la* á *si*, tambien subo mas que de *si* á *do*.

Lind. Has observado bien, porque en cada uno de los dos primeros interválos hay un *tono* y en

el tercero no hay mas que medio, así como hay tambien uno en cada intervalo 4.°, 5.° y 6.°, y no mas de medio en el 7.°, de manera que siendo siete los intervalos, hay en ellos cinco *tonos* y dos *semitonos*.

Dor. ¿No seria mas exacto llamar distancias á los intervalos?

Lind. Es indiferente, con tal de que una ú otra voz suministre á la imaginacion la idea del espacio que media de uno á otro sonido.

Así que, el orden de la escala natural ofrece las siguientes distancias:

Do (de un tono.) *re* *re* (de un tono.) *mi* *mi* (de medio tono) *fa* *fa* (de un tono.) *sol*

sol (de un tono) *la* *la* (de un tono.) *si* *si* (de medio tono.) *do*

Es decir que de la 1.ª á la 2.ª nota de la escala hay un *tono* de distancia, ó lo que es lo mismo un *intervalo* de un *tono*; que de la 2.ª á la 3.ª hay otro *tono*: que de la 3.ª á la 4.ª hay solo un *semitono*: de la 4.ª á la 5.ª un *tono*: de la 5.ª á la 6.ª un *tono*: de la 6.ª á la 7.ª un *tono*, y un *semitono* de la 7.ª á la 8.ª ¿Lo has entendido Dorina?

Dor. Lo vas á ver. Dame la pluma. Los guarismos denotan los tonos.

Do, 1 *re*, 1 *mi*, $\frac{1}{2}$ *fa*, 1 *sol*, 1 *la*, 1 *si*, $\frac{1}{2}$ *do*.

Lind. Está perfectamente: ¿y qué distancia habrá desde la 1.ª á la 5.ª nota?

Dor. Eso está claro: habrá tres *tonos* y medio.

Lind. Veo que con una discípula tal como tú, puede lucirse un maestro.

Dor. Esto se parece á aquello de «si lo acier-«tas te daré un racimo": algo de mas destreza arguye el penetrar la intencion que llevas, cuando vas huyendo de llamar por su nombre las notas de la escala, y las substituyes las voces de 1.ª, 2.ª, 3.ª, &c.: ya que te ries de mí, fuerza será volver por mi honor.

Lind. Eres sobre inteligente, la niña mas graciosa del universo: ¿y qué intencion puede ser la mia?

Dor. Allá se verá, que este cordero padre ha de tener.

Lind. Pues que te disgusta volveré á llamar *do* á la 1.ª: *re* á la 2.ª, &c.

Dor. Llámalas como quisieres, que yo ya lo entenderé como creeré que mas deseas.

Lind. Adelante pues. La distancia que hay desde *do* á *re* se llama una 2.ª: de *do* á *mi* una 3.ª: de *do* á *fa* una 4.ª: de *do* á *sol* una 5.ª: de *do* á *la* una 6.ª: de *do* á *si* una 7.ª, y de *do* á *do* una 8.ª De este modo:

Do . . . *re* . . . es 2.ª
Do . . . *mi* . . . es 3.ª
Do . . . *fa* . . . es 4.ª
Do . . . *sol* . . . es 5.ª
Do . . . *la* . . . es 6.ª
Do . . . *si* . . . es 7.ª
Do . . . *do* . . . es 8.ª

Dor. Vaya vd. considerando la gran dificultad.... y ahora, Lindoro, ¿no quieres que añada yo que

una 2.ª . . . consta de un tono.
una 3.ª . . . de dos.
una 4.ª . . . de dos y medio.
una 5.ª . . . de tres y medio.
una 6.ª . . . de cuatro y medio.
una 7.ª . . . de cinco y medio.
y una 8.ª . . . de seis?

¿qué tal, señor maestro, voy entendiendo la intencion, ó no?

Lind. Confieso que si Dios te dá marido, como es de presumir, le cortarás los pelos en el aire. Por hoy acabamos: cumple lo ofrecido.

Dor. Con mucho gusto. Que en el género *diatónico* y en el *modo mayor*, la escala se compone de *primera*, *segunda*, *tercera*, *cuarta*, *quinta*, *sexta*, *séptima y octava*. Que el orden de las *distancias* ó *intervàlos* en esta escala es de un *tono*, otro *tono*, un *semitono*, un *tono*, un *tono*, un *tono* y un *semitono*. Que contrayendo esto á la escala natural de *do*, hay de *do* á *re* la distancia de un *tono*: de *re* á *mi* de otro *tono*: de *mi* á *fa* de un *semitono*: de *fa* á *sol* de un *tono*: de *sol* á *la* de otro *tono*: de *la* á *si* de otro *tono*, y de *si* á *do* de un *semitono*; y que consiguientemente una 2.ª consta de un *tono*; una tercera de *dos*; una cuarta de *dos* y *medio*; una

quinta de *tres* y *medio*; una sexta de *cuatro* y *medio*; una séptima de *cinco* y *medio*, y una octava de *seis*.

Lind. Lo has hecho como lo que eres; un angelito.

Segunda Leccion.

De las escalas diatónicas en general, y de los accidentes musicales.

Lind. Buenos dias preciosa Dorina.

Dor. Buenos dias Lindoro.

Lind. ¿Qué tal has pasado la noche?

Dor. Pregúntalo á mamá. En toda ella no he cesado de entonar *segundas*, *terceras*, *cuartas*, *quintas* y.... que sé yo que mas.

Lind. No hay necesidad de tomarlo tan á pecho, porque puedes recaer en tus dolencias, y tu salud interesa á todos.

Dor. Lo que divierte no daña.

Lind. ¿Qué distancia es la que mas te se resiste?

Dor. Amigo la 7.ª: esta maldita me cuesta un trabajo inmenso; y no será por la separacion, porque ahí está la 8.ª que sin embargo de ser mas alta se presta con una facilidad que encanta.

Lind. Cierto es que no consiste en la mas ó menos separacion desde la *tónica*, sino en que una es consonante y otra disonante, de lo cual hablaremos á su tiempo. No nos distraigamos ahora de lo que nos conviene tratar.

Ya sabes lo que es la escala. La primera nota se llama la *tónica* por ser el fundamento ó nota fundamental del *tono* en que está la escala. Dicha

nota dá el nombre al *tono*, * y debes de entender esta voz en muy otro sentido del que le hemos dado hasta ahora, porque allí se aplica á la distancia ó interválo que resulta de una á otra nota, y aquí significa en su totalidad el carácter de la escala, la cual en el caso presente se llama del *tono* de *do*, por ser esta nota el fundamento ó fundamental de la escala.

Dor. Está entendido.

Lind. Cada nota de la escala natural de *do*, puede y debe ser *tónica* ó *fundamental*, cuando la escala, partiendo desde ella, venga á rematar en su octava. Así que de la misma manera que la escala de *do* dice:

	do, re, mi, fa, sol, la, si, do.
La de *re* dirá . .	*re, mi, fa, sol, la, si, do, re.*
La de *mi* dirá . .	*mi, fa, sol, la, si, do, re, mi.*
La de *fa* dirá . .	*fa, sol, la, si, do, re, mi, fa.*
La de *sol* dirá . .	*sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.*
La de *la* dirá . .	*la, si, do, re, mi, fa, sol, la.*
La de *si* dirá . .	*si, do, re, mi, fa, sol, la, si.*

y no hay necesidad de repetir la de *do*, pues que con ello no hariamos mas que reproducir á su octava las notas de la primera escala propuesta.

Dor. Muy claro lo veo; y solo hallo que en la progresion de dichas escalas, necesariamente los *tonos* han de perder el orden que me has dicho

* Cuando hablaremos del *tono* en este sentido, le rayaremos por debajo.

debe indispensablemente resultar de las distancias medidas desde la tónica.

Lind. Para evitar esa justa objecion tuya, se han inventado los accidentes llamados *sustenidos* y *bemoles*, de los cuales convendrá tratar antes de pasar adelante, porque nos hemos de servir de ellos para ajustar las escalas al modelo natural que ofrece la de *do*, y dejamos propuesto en la leccion antecedente: mas dime, ¿cómo has podido dar tan pronto con la dificultad?

Dor. Del modo mas sencillo: ó tú no te acuerdas de lo que me dices en las lecciones, ó te burlas de mí.

Lind. Nada de eso: te confieso que me costó algun tiempo el llegar á persuadirme de lo mismo que tú has encontrado en el instante que yo estaba creyendo la necesidad de repetírtelo para que lo entendieses.

Dor. Pues si vá de veras, óyeme: tú me has dicho que de la 1.ª á la 2.ª debe haber un *tono*: de la 2.ª á la 3.ª otro *tono*: de la 3.ª á la 4.ª medio *tono*: de la 4.ª á la 5.ª un *tono*: de la 5.ª á la 6.ª otro *tono*: de la 6.ª á la 7.ª otro *tono*: y medio desde la 7.ª á la 8.ª: y ¿acaso es menester estudiar en Salamanca para ver desde luego que en la escala de *re*, aunque de la 1.ª á la 2.ª haya un *tono*, solo hay medio de la 2.ª á la 3.ª, habiéndome dicho mil veces que debe haber otro entero? Pues no faltaba mas para ser una estátua, que despues de tanto traqueteo lo ignorásemos aun.

Lind. Tienes razon, y en el momento vas á quedar tranquila sobre tu dificultad. Llámanse accidentes de entonacion ó musicales, ciertas figuras de convencion general destinadas á alterar de un semitono mas ó menos la entonacion de las notas. La representada así ♯ se llama *sustenido*, y sirve para subir de un semitono el canto ó entonacion de la nota, á la cual esté afecto, y la representada así *b* se llama *bemol*, con el que se opera todo lo contrario: es decir, se baja la entonacion de la nota medio *tono*. Hay otras figuras llamadas *dobles sustenidos* y *dobles bemoles*, y ambas respectivamente se demuestran así ✕—*bb*. La primera sirve para subir aun un semitono sobre el *sustenido* la nota á que esté afecta; y la segunda para bajarlo un semitono mas de lo que lo está por el *bemol*.

Dor. Déjame hablar por Dios.

Lind. Di cuanto gustes.

Dor. Digo pues que un *sustenido* sobre el *mi* hará sonar esta nota como el *fa*, y un *bemol* sobre el *fa*, harala sonar como el *mi*.

Lind. Es evidente, puesto que de *mi* á *fa* no hay mas que un *semitono*; pero ten entendido que el nombre de las notas no debe variar por ello.

Dor. ¡Miren qué gracia!: esto no era menester advertirlo: bueno fuera que porque hubiese un *sustenido* sobre el *mi*, dijéramos en la escala *do*, *re*, *fa*, *fa*, *sol*: ya se vé que esto seria un disparate.

Lind. De suerte que habiendo un *doble sustenido* sobre el *sol*; ¿qué efecto causará?

Dor. Cantará como *la* sin dejar de ser *sol* en el nombre y en la colocacion. *

Lind. Lo has acertado. Hay tambien otra figura inventada para alterar el sonido de las notas, que aunque no es de este lugar no quiero abstenerme de tratar de ella, pues que se presenta la ocasion. Esta figura se llama *becuadro* ♮ y su oficio es despojar á la nota, á que esté afecta, de todo accidente, y dejarla en su *tono* natural. Has dicho que si el *mi* contuviese un *sustenido*, sonaria como el *fa*, y si en seguida apareciese con un *becuadro*, volveria á tomar su entonacion natural; mas ten presente que como el *doble sustenido* ó *doble bemol* no puede encontrarse sino en nota que ya esté accidentada, para que el *becuadro* la reponga en el estado que tenia antes del doble accidente, necesita ir acompañado del mismo accidente, sin lo cual la llevaria á su entonacion natural. Esto entendido se acabó la leccion.

Dor. Pues óyeme ahora: cada nota de la escala diatónica, cuyo modelo ofrece la del *tono* de *do*, puede y debe formar su escala diatónica cuando, partiendo desde ella misma, llegue por el orden de notas sucesivas á su octava. Que la primera nota de toda escala se llama la tónica, y caracteriza el curso de la escala con su mismo nom-

* Nos desentenderemos de las sutilezas matemáticas que no son del caso por ahora.

bre. Que la segunda de toda escala es como en la de *do*, segunda, y debe distar un *tono* de la tónica, continuando del mismo modo todas las demas distancias hasta la octava, y que para obviar á la dificultad que presenta el orden de las distancias ó interválos, en las distintas escalas que van formando las notas de la del *tono* de *do*, se han inventado los accidentes que alteran de *medio tono* mas ó menos la entonacion. Creo que está todo comprendido.

Lind. Con que hubieses añadido el oficio del becuadro, nada quedaria por decir.

Dor. Eso se dá por supuesto.

Tercera Leccion.

De las escalas formadas con accidentes.

Lind. Toda escala debe estar constituida, como ya hemos dicho, de las mismas distancias que dejamos demostradas en la primera leccion en el *tono* de *do* natural, y llámase esta escala *natural*, porque para la distribucion de sus distancias no necesita de accidentes. Hemos dicho tambien que cada una de sus notas, estableciéndose *tónica*, debe producir su escala progresivamente hasta encontrarse con su octava, y ahora añadiremos que esto mismo sucede tambien, aun cuando la nota tónica contenga algun accidente: por egemplo, si la *tónica* fuese *mi*♭, se llamará *escala de mi bemol*, y sus distancias hasta su octava habrán de constar de las mismas que representa, como modelo en la primera leccion, la escala natural. Igualmente, si la *tónica* fuese *re*♯, se llamará *escala de re sustenido*, y sus distancias hasta su octava se atemperarán, como todas las de las demas escalas, á la ley general.

Dor. Si *mi*♭ suena como *re*♯, es evidente que ambas escalas cantarán de una misma manera.

Lind. Cierto es, y sin embargo una y otra son distintas, porque en *mi*♭ dice: *mi*♭, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*; y en la de *re*♯ dice: *re*, *mi*, *fa*,

sol, la, si, do, re, por mas que ambas consten de las mismas entonaciones.

Para que quedes bien impuesta en el orden con que los *sustenidos* y los *bemoles* deben introducirse en las escalas para formar sus distancias conforme al modelo natural, es de absoluta necesidad que tengas bien presentes la *cuarta* y la *quinta* de cada nota de la escala, considerada como *tónica.* La *quinta* para servir á la introduccion de los *sustenidos,* y la *cuarta* á la da los *bemoles.* En este concepto busquemos primeramente la *quinta* de *do,* y hallada que sea, supongámosla *tónica,* y busquemos tambien su quinta, prosiguiendo lo mismo hasta recorrer todas las notas de la escala natural.

Dor. Perdona Lindoro: no te entiendo.

Lind. Lo repetiré. Nosotros vamos ahora á componer por medio de los *sustenidos* las distancias de las escalas de las siete notas de que consta la natural, y no digo ocho porque ya sabes que la octava es la reproduccion de la *tónica.*

Dor. Lo comprendo.

Lind. Pues bien: ahora digo que para dar orden á mi leccion, y facilidad á tu inteligencia, en vez de tomar las notas de la escala natural una despues de otra, segun se encuentran en ella, las buscaremos de *quinta* en *quinta.* Es decir que hecha la escala de *do* en vez de hacer luego la de *re* (que es la nota que sigue) buscaremos la *quinta* de *do,* que es *sol,* y formaremos esta: luego buscaremos la *quinta* de *sol,* que es *re,* y continua-

remos así hasta que queden incluidas todas las notas de la escala natural.

Dor. Ya lo entiendo ahora: dame la pluma y dime si es esto lo que quieres.

Lind. Pero ten presente lo que me has dicho en la primera leccion acerca de los *tonos* que contiene una quinta.

Dor. Está entendido.

TÓNICAS.	SUS QUINTAS.
De *do*	*sol.*
De *sol*	*re.*
De *re*	*la.*
De *la*	*mi.*
De *mi*	*si.*
De *si*	*fa.*
De *fa*	*do.*

¿Es esto?

Lind. Sí, en parte; y lo seria en el todo si al buscar la *quinta* de *si* hubieras tenido presente que, debiendo constar de tres *tonos* y medio, quedaba en el *fa natural* corta de un semitono, lo cual hubieras evitado de este modo:

La 5.ª de *si* . . . . *fa*♯
La de *fa*♯ . . . . *do*♯

Dor. Tienes razon, soy una atolondrada.

Lind. Sabida pues la *quinta* (que se llama justa) de cada nota, es de advertir antes de pasar á la demostracion, que por este mismo orden de *quintas* se encuentra la necesidad en las escalas sucesivas, de los *sustenidos* que deben amoldar las distancias á la escala natural: que no debes perder de vista la que tienen en ella las notas entre sí, de suerte que al primer golpe y sin necesidad de pensarlo, sepas que los dos *semitonos* de la escala natural se encuentran de *mi* á *fa* y de *si* á *do*; y finalmente que cada una de las demas distancias de la escala contiene un *tono* entero.

Dor. Bien presente lo tendré: ya procuraré no hacer otra como la pasada.

Lind. Olvida eso, y fíjate bien en la siguiente demostracion.

DEMOSTRACION POR 5.as JUSTAS.

TÓNICAS.		2.as		3.as		4.as		5.as		6.as		7.as		8.as
Do	1	*re*	1	*mi*	½	*fa*	1	*sol*	1	*la*	1	*si*	½	*do.*
Sol	.	*la*	.	*si*	.	*do*	.	*re*	.	*mi*	.	*fa*♯	.	*sol.*
Re	.	*mi*	.	*fa*♯	.	*sol*	.	*la*	.	*si*	.	*do*♯	.	*re.*
La	.	*si*	.	*do*♯	.	*re*	.	*mi*	.	*fa*♯	.	*sol*♯	.	*la.*
Mi	.	*fa*♯	.	*sol*♯	.	*la*	.	*si*	.	*do*♯	.	*re*♯	.	*mi.*
Si	.	*do*♯	.	*re*♯	.	*mi*	.	*fa*♯	.	*sol*♯	.	*la*♯	.	*si.*
Fa♯	.	*sol*♯	.	*la*♯	.	*si*	.	*do*♯	.	*re*♯	.	*mi*♯	.	*fa*♯
Do♯	.	*re*♯	.	*mi*♯	.	*fa*♯	.	*sol*♯	.	*la*♯	.	*si*♯	.	*do*♯

En esta tabla hallarás las escalas de *re*, *mi*, *fa*♯, *sol*, *la*, *si* y *do*♯, amoldadas, por medio de los *sustenidos*, á la escala de *do natural*, y notarás que en cada una se aumenta siempre un *sustenido* á la penúltima nota, la cual se honra con el título de *sensible* del tono de la escala.

Dor. Muy bonito nombre es, y su oficio no deberá ser malo.

Lind. De esto trataremos mas adelante. Ahora fíjate bien en lo siguiente:

Do natural no tiene ningun *sustenido*.

Sol natural su quinta, tiene uno en *fa* que es la 7.ª ó sensible.

Re natural tiene dos, á saber: el que tiene *sol* mas su sensible.

La natural tiene tres, á saber: los dos del antecedente mas su sensible.

Mi natural tiene cuatro, que son: los de *la* mas su sensible.

Si natural tiene cinco, que son: los de *mi* mas su sensible.

Fa sustenido tiene seis: los cinco de la anterior mas su sensible.

Do sustenido tiene siete: los seis de la antecedente mas su sensible.

El primer *sustenido* pues, como lo ves, se escribe en *fa*: el 2.° en *do*: el 3.° en *sol*: el 4.° en *re*: el 5.° en *la*: el 6.° en *mi*, y el 7.° en *si*.

Dor. Es muy clara y curiosa esta demostracion, de modo que por ella fácilmente se viene en conocimiento de que si aun se hiciese otra escala de la 5.ª de *do*♯ que seria *sol*♯, resultarian los siete *sustenidos* de *do*♯ mas un *doble sustenido en fa*, que es la sensible de *sol*♯.

Lind. Justamente; y si hicieras la de la 5.ª de *sol*♯ que es *re*♯, resultarian en ella los accidentes de la de *sol*♯ mas un *doble sustenido* en *do*, pero nadie escribe en estos *tonos*, porque siendo *sol*♯ igual á *la*♭, y *re*♯ á *mi*♭, es infinitamente mas espedito y sencillo el escribir en los últimos, ademas de que en los primeros la egecucion se haria insuperable

Dor. De suerte que los *sustenidos* que se encuentran en una obra escritos en la llave....

Lind. No tienen por objeto mas que formar las *distancias* de la escala en que se vá á tocar, diciéndote el *tono* en que está la obra.

Dor. Vaya vd. mirando, y yo que creia que esto era algo del otro mundo....

Lind. La mayor parte de las cosas son así.

Dor. Vamos á ver los señores *bemoles*.

Lind. Para estos necesitamos echar por otro camino, y con ellos completaremos las escalas diatónicas que nos faltan hasta las quince que están en uso en el *modo mayor*: hete dicho que los *sustenidos* se encuentran por 5.as, y los *bemoles* por 4.as

Dor. Oyeme pues.

TÓNICAS.	SUS CUARTAS.
De *do*	*fa.*
De *fa*	*si*^{b}
De *si*^{b}	*mi*^{b}
De *mi*^{b}.	*la*^{b}
De *la*^{b}.	*re*^{b}
De *re*^{b}.	*sol*^{b}
De *sol*^{b}	*do*^{b}

Dime si hay otro desatino como en la pasada.

Lind. Está como de tu mano: aplicando ahora cuanto te he dicho de los *sustenidos* con respecto á las 5.^{as}, á los *bemoles* con respecto á las 4.^{as}, formaremos sin necesidad de mas la siguiente.

DEMOSTRACION POR 4.^{as}

TÓNICAS	2.^{as}	3.^{as}	4.^{as}	5.^{as}	6.^{as}	7.^{as}	8.^{as}
Do 1	*re* 1	*mi* $\frac{1}{2}$	*fa* 1	*sol* 1	*la* 1	*si* $\frac{1}{2}$	*do.*
Fa .	*sol* .	*la* .	*si*^{b} .	*do* .	*re* .	*mi* .	*fa.*
Si^b .	*do* .	*re* .	*mi*^{b} .	*fa* .	*sol* .	*la* .	*si*^{b}
Mi^b .	*fa* .	*sol* .	*la*^{b} .	*si*^{b} .	*do* .	*re* .	*mi*^{b}
La^b .	*si*^{b} .	*do* .	*re*^{b} .	*mi*^{b} .	*fa* .	*sol* .	*la*^{b}
Re^b .	*mi*^{b} .	*fa* .	*sol*^{b} .	*la*^{b} .	*si*^{b} .	*do* .	*re*^{b}
Sol^b .	*la*^{b} .	*si*^{b} .	*do*^{b} .	*re*^{b} .	*mi*^{b} .	*fa* .	*sol*^{b}
Do^b .	*re*^{b} .	*mi*^{b} .	*fa*^{b} .	*sol*^{b} .	*la*^{b} .	*si*^{b} .	*do*^{b}

En esta tabla notarás las mismas circunstancias

que concurren en la de los *sustenidos* que dejamos ya manifestada, con sola la diferencia de que el accidente que se introduce de escala en escala se encuentra en la 4.ª y no en la 7.ª como allí sucede, por reclamarlo así el orden de las distancias del modelo que presenta la escala natural.

De las escalas que reunen ambas tablas resulta el conjunto de cuantas pueden ofrecerse en todos los *tonos* usados hasta hoy, no siendo de esperar que la estravagancia llegue al estremo de escribir en otro *tono* que ya no te seria difícil de comprender, pues que si hubiese quien escribiera en *fa* ♭ (igual á *mi natural*, demostrado en la tabla de los *sustenidos*) harias con respecto á los *bemoles* el mismo raciocinio que hiciste allí.

Dor. Es decir que en el *tono* de *fa* ♭ (cuarta de *do* ♭) resultarian los siete *bemoles* de *do* ♭, mas un *doble bemol* en su cuarta que es *si* ♭.

Lind. Esto es. Los *bemoles* pues se indican en la llave del mismo modo que los *sustenidos*, para denotar el *tono* en que se escribe, y como ya está dicho, van aumentando siempre á la 4.ª, en términos que

Do natural no tiene ninguno.
Fa natural su cuarta, tiene uno en *si*.
Si bemol tiene el anterior mas uno en su 4.ª
Mi bemol tiene los anteriores mas el de su 4.ª
La bemol los anteriores mas el de su 4.ª
Re bemol los anteriores mas el de su 4.ª

Sol bemol idem mas el de su 4.ª
Do bemol los de *sol bemol* mas el de su 4.ª

El orden de colocacion en los bemoles es en *si, mi, la, re, sol, do.*

Dor. Observo que en *do*♯ y en *do*♭ todas las notas de sus escalas respectivas están accidentadas.

Lind. Por la sencilla razon de que *do natural* no contiene ningun accidente, y pues que alteras de medio *tono* mas ó menos la *tónica*, fuerza es que en el orden ó progresion de la escala todas las notas se resientan en la misma proporcion del movimiento de la *tónica.*

Dor. No puede ser mas claro. Gustaria de ver una recopilacion de todas las escalas diatónicas en uso, ajustadas por medio de los accidentes al modelo natural.

Lind. Cosa fácil es, y sin embargo de que con la reunion de las dos tablas indicadas tienes lo que deseas, vamos á formarla colocándolas por el orden que las vayamos encontrando, sin atenernos á 4.ªs ni á 5.ªs

Dor. Vamos allá: estas demostraciones son muy de mi gusto.

DEMOSTRACION GENERAL DE 15 ESCALAS

DIATÓNICAS AMOLDADAS Á LA NATURAL.

TÓNICAS.	2.as	3.as	4.as	5.as	6.as	7.as	8.as
Do	1 *re*	1 *mi*	½ *fa*	1 *sol*	1 *la*	1 *si*	½ *do.*
Do♯	. *re*♯	. *mi*♯	. *fa*♯	. *sol*♯	. *la*♯	. *si*♯	. *do*♯
Re^{b}	. *mi*^{b}	. *fa*	. *sol*^{b}	. *la*^{b}	. *si*^{b}	. *do*	. *re*^{b}
Re nat.^{l}	. *mi*	. *fa*♯	. *sol*	. *la*	. *si*	. *do*♯	. *re.*
Mi^{b}	. *fa*	. *sol*	. *la*^{b}	. *si*^{b}	. *do*	. *re*	. *mi*^{b}
Mi nat.^{l}	. *fa*♯	. *sol*♯	. *la*	. *si*	. *do*♯	. *re*♯	. *mi.*
Fa nat.^{l}	. *sol*	. *la*	. *si*^{b}	. *do*	. *re*	. *mi*	. *fa.*
Fa♯	. *sol*♯	. *la*♯	. *si*	. *do*♯	. *re*♯	. *mi*♯	. *fa*♯
Sol^{b}	. *la*^{b}	. *si*^{b}	. *do*^{b}	. *re*^{b}	. *mi*^{b}	. *fa*	. *sol*^{b}
Sol nat.^{l}	. *la*	. *si*	. *do*	. *re*	. *mi*	. *fa*♯	. *sol.*
La^{b}	. *si*^{b}	. *do*	. *re*^{b}	. *mi*^{b}	. *fa*	. *sol*	. *la*^{b}
La nat.^{l}	. *si*	. *do*♯	. *re*	. *mi*	. *fa*♯	. *sol*♯	. *la.*
Si^{b}	. *do*	. *re*	. *mi*^{b}	. *fa*	. *sol*	. *la*	. *si*^{b}
Si nat.^{l}	. *do*♯	. *re*♯	. *mi*	. *fa*♯	. *sol*♯	. *la*♯	. *si.*
Do^{b}	. *re*^{b}	. *mi*^{b}	. *fa*^{b}	. *sol*^{b}	. *la*^{b}	. *si*^{b}	. *do*^{b}

Dor. ¿No quedamos en que *do*♯ y *re*^{b} son una misma cosa?

Lind. Tambien lo son *fa*♯ y *sol*^{b}: igualmente que *si natural* y *do bemol*, cuyos sonidos se llaman *homólogos*; pero á pesar de ello el uso nos advierte que se escribe en todos estos *tonos*, y por lo tanto hay una necesidad de practicar sus escalas.

Nuestra leccion se ha estendido demasiado por no dejar la materia á medio tratar. Convendrá pues que la concluyamos para que tengas tiempo de imponerte en todo lo dicho hasta aquí, cuyo resumen harás ahora si es que te acuerdas de todo.

Dor. Una preguntita y no mas.

Lind. Hazla.

Dor. ¿La escala que forman las tónicas en la última tabla, tomada desde arriba abajo, es lo que se llama *cromático*?

Lind. Hay mucho que hablar sobre ello. En dicha sucesion de notas hay de *diatónico*, de *cromático* y de *enarmónico*: á su tiempo todo se aclarará.

Dor. Santa paciencia y vamos al resumen. Digo pues que toda nota natural ó con accidente forma su escala, guardando el orden de distancias que presenta la natural. Que procediendo á su formacion por medio de quintas justas, tomando estas como á tónicas conforme se vayan encontrando, resulta que la escala de *sol* natural tiene un *sostenido* en *fa*.

Que la de *re natural* tiene dos: uno en *fa* y otro en *do*.

Que la de *la natural* tiene tres: uno en *fa*, en *do* y en *sol*.

Que la de *mi natural* tiene cuatro: uno en *fa*, en *do*, en *sol* y en *re*.

Que la de *si natural* tiene cinco: uno en *fa*, en *do*, en *sol*, en *re* y en *la*.

Que la de *fa*♯ tiene seis: en *fa*, en *do*, en *sol*, en *re*, en *la* y en *mi*.
Que la de *do*♯ tiene siete: en *fa*, en *do*, en *sol*, en *re*, en *la*, en *mi* y en *si*.

Que procediendo por *cuartas* se encuentra la necesidad de emplear los *bemoles* en esta forma:

En *fa nat.*^{l} el *si*^{b}.
En *si*^{b} . . el *si*^{b} y el *mi*^{b}.
En *mi*^{b} . . el *si*^{b}, el *mi*^{b} y el *la*^{b}.
En *la*^{b} . . el *si*^{b}, el *mi*^{b}, el *la*^{b} y el *re*^{b}.
En *re*^{b} . . el *si*^{b}, el *mi*^{b}, el *la*^{b}, el *re*^{b} y el *sol*^{b}.
En *sol*^{b} . el *si*^{b}, el *mi*^{b}, el *la*^{b}, el *re*^{b}, el *sol*^{b} y el *do*^{b}.
En *do*^{b} . . el *si*^{b}, el *mi*^{b}, el *la*^{b}, el *re*^{b}, el *sol*^{b}, el *do*^{b} y el *fa*^{b}.

Lind. Lo has retenido muy bien: te recomiendo no obstante que lo repases muchas veces, porque es sumamente importante que queden bien grabados en la memoria los accidentes que concurren á formar las escalas diatónicas, pues si esto está bien entendido, mucha mas será la facilidad con que comprenderás lo demas que te queda por saber.

Cuarta Leccion.

Del modo menor y su analogía con el modo mayor.

Lind. Dime Dorina ¿tienes bien presente cuánto has estudiado hasta ahora? considera que si pasamos á nuevos conocimientos sin que el entendimiento quede bien convencido de los anteriores, en vez de adelantar atrasaremos considerablemente.

Dor. Si signore: mi sovvengo di tutto. ¿No te pareceria acertado que fraseásemos algo en italiano, puesto que me vas sacando maestra en la música?

Lind. ¿Y qué el español tan malo es para ella?

Dor. Dicen que el italiano es el idioma preferente.

Lind. No digo que no lo sea, pero cada uno gusta de esplicarse en su lengua, y gracias á Dios la española tiene poco ó nada que envidiar á las demas. Lo que falta, amiga mia, son plumas á propósito que nos den para el canto su inagotable dulzura: «olvide quien quiera que no seré yo."

Dor. Bonita cancion.

Lind. «Vuela mi letrilla do está el amor mio" y otras cosas por este estilo, demuestran que si se hiciera una buena eleccion de palabras, aun podriamos dar la ley en lo tierno y en lo enérgico:

pero todo ha de ser á lo estrangero, y sino, no vale nada. Vamos á nuestra leccion.

Llámanse del *modo mayor* todas las escalas que van demostradas hasta aquí.

Llámanse del *modo menor* otras escalas, cuya progresion de distancias ó interválos es diferente que en el *mayor*, consistiendo en esto solo su distinta naturaleza.

Dor. Vamos viendo: soy la misma curiosidad.

Lind. La 3.ª, 6.ª y 7.ª sufren alteracion en su distancia en el *modo menor*.

La 3.ª no ha de distar de la *tónica* mas que *tono y medio*: la 6.ª cuatro *tonos*, y la 7.ª cinco *tonos*. Es decir que en el *modo menor* estas tres distancias están rebajadas de un *semitono* de como aparecen en el *modo mayor*. Esto entendido, veamos como escribes la escala de *do natural menor*.

Dor. Sino hay mas que lo dicho no será muy difícil.

Do, ^{1} *re*, $\frac{1}{2}$ *mi*^{b} ^{1} *fa*, ^{1} *sol*, $\frac{1}{2}$ *la*^{b} ^{1} *si*^{b} ^{1} *do*.

Lind. Bien está: ahora debes saber dos cosas muy esenciales.

La primera que la 7.ª nota de la escala, debiendo constantemente desempeñar el papel de *sensible*, no puede dejar de distar un solo *semitono* de la octava de la *tónica*, lo cual conseguiremos poniendo un *becuadro* en *si*, en vez de un *bemol*, que es decir, dejando el *si* natural.

La segunda que esto supuesto, así como la escala de *do* natural es en el *modo mayor* el modelo ó

la pauta para las demas escalas diatónicas, en el *modo menor* es la escala de *la* la que ofrece la norma á que deben atemperarse todas las demas.

Dor. ¿Y hay tantas tónicas en el *modo menor* como en el *mayor*?

Lind. Consistiendo el *modo* en las distancias ó intervalos de la escala, se deduce claramente que sí, puesto que cada una de las escalas que dejamos formadas en el *modo mayor* puede ser *menor* y por la inversa.

Dor. Veamos algunos egemplos.

Lind. Este es el modelo.

La, 1 *si*, $\frac{1}{2}$ *do*, 1 *re*, 1 *mi*, 1 *fa*, 1$\frac{1}{2}$ *sol*♯, $\frac{1}{2}$ *la.*

Dor. ¿Y por qué pones el *sol* sustenido?

Lind. La razon no puede ser mas obvia: pues que hemos dicho que la 7.ª ha de ser la *sensible*, fuerza será que el *sol* sea sustenido para que diste solo un *semitono* de la octava, así como te he dicho cuando has escrito la escala de *do menor* que el *si* debia ser natural ó *becuadro*; y ya ves que el *si*♮ respecto de *do* está en la misma proporcion que el *sol*♯ respecto de *la*.

Dor. ¿Y estas escalas no necesitan de otros accidentes?

Lind. Ciertamente los necesitan como las del *modo mayor*, y asi encontraremos tambien por quintas los *sustenidos*, y por cuartas las *bemoles* con una pequeña diferencia.

Dor. ¿Y cuál es?

Lind. Que el accidente, ó la parte de él, rela-

tiva al medio *tono* de aumento que reclama la *sensible*, no se escribe en la llave, y solo se pone sobre la nota, con lo cual se indica que no influye en el modo.

Formemos las dos tablas que reclaman los accidentes.

DEMOSTRACION POR 5.as

TÓNICAS	2.as	3.as	4.as	5.as	6.as	7.as	8.as
La 1	*si* ½	*do* 1	*re* 1	*mi* ½	*fa* 1½	*sol*♯ ½	*la.*
Mi	*fa*♯	*sol*	*la*	*si*	*do*	*re*♯	*mi.*
Si	*do*♯	*re*	*mi*	*fa*♯	*sol*	*la*♯	*si.*
Fa♯	*sol*♯	*la*	*si*	*do*♯	*re*	*mi*♯	*fa*♯
Do♯	*re*♯	*mi*	*fa*♯	*sol*♯	*la*	*si*♯	*do*♯
Sol♯	*la*♯	*si*	*do*♯	*re*♯	*mi*	*fa*×	*sol*♯
Re♯	*mi*♯	*fa*♯	*sol*♯	*la*♯	*si*	*do*×	*re*♯
La♯	*si*♯	*do*♯	*re*♯	*mi*♯	*fa*♯	*sol*×	*la*♯

DEMOSTRACION POR 4.as *

Re	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*♭	*do*♯	*re.*
Sol	*la*	*si*♭	*do*	*re*	*mi*♭	*fa*♯	*sol.*
Do	*re*	*mi*♭	*fa*	*sol*	*la*♭	*si*♮	*do.*
Fa	*sol*	*la*♭	*si*♭	*do*	*re*♭	*mi*♮	*fa.*
Si♭	*do*	*re*♭	*mi*♭	*fa*	*sol*♭	*la*♮	*si*♭
Mi♭	*fa*	*sol*♭	*la*♭	*si*♭	*do*♭	*re*♮	*mi*♭
La♭	*si*♭	*do*♭	*re*♭	*mi*♭	*fa*♭	*sol*♮	*la*♭

* Como el modelo arranca del *la* natural en la demostracion por quintas, no se ha creido necesario reproducirlo en las cuartas.

Acabas de ver otras quince escalas en el *modo menor*, las cuales se escriben en la llave con los accidentes que se encuentran en ellas, excepto los de las 7.as ó *sensibles* que deben considerarse rebajados de medio *tono*, resultándote asi los mismos con que se escriben las escalas de los *tonos*, relativos en el *modo mayor*.

Dor. ¿Y qué relacion es esta, Dios mio?

Lind. Á eso voy: no te asustes, que la poca confusion que puedes tener, va á aclararse con lo siguiente.

Dor. Asi sea.

Lind. Hemos dicho que una escala puede ser del *modo mayor* ó del *modo menor*, segun y como esten distribuidas sus distancias.

Dor. Lo entiendo.

Lind. Tambien hemos demostrado que constituida una escala en el *modo mayor* ó en el *modo menor*, pertenece á un *tono* designado.

Dor. Tambien lo sé.

Lind. Añado ahora pues, que cada escala *mayor* tiene una *menor* relativa; ó mas sencillo, que cada *tono mayor* tiene un *tono menor* relativo.

Dor. No está aquí el busilis, sino en saber la razon de esta relacion ó parentesco.

Lind. Porque constan ambas de unas mismas cuerdas ó de unas mismas notas, estraccion hecha del *semitono* que reclama la *sensible* del *modo menor*.

Dor. Padre eterno, si lo entiendo no me deis gracia.

Lind. ¿Qué notas forman la escala natural de *do* en el *modo mayor*?

Dor. *Do, re, mi, fa, sol, la, si, do.*

Lind. ¿Y las de *la* en el *modo menor*?

Dor. *La, si, do, re, mi, fa, sol♯, la.*

Lind. Si nos desentendemos ahora del *sostenido* de *sol*, ¿no resultarán las mismas cuerdas en una que en otra?

Dor. Si, aunque invertida la progresion de distancias.

Lind. Pues en esta distinta progresion consiste el *modo*; y en constar de las mismas cuerdas la *relacion*.

Dor. Ya voy entendiendo.

Lind. La *tónica* de la escala *mayor*, ha de resultar tercera de la escala *menor*.

Hete dicho que una tercera menor tiene *tono y medio* de distancia desde su *tónica*: luego si quiero saber el *tono menor* relativo de *do mayor*, en bajando *tono y medio* desde él, encontraré *la*, y este será el *tono menor* relativo de *do*.

Dor. Esto parece claro.

Lind. ¿Cómo escribo en la llave *do natural mayor*? sin accidentes: luego *la natural menor* tambien se escribe en la llave sin accidentes.

Dor. Aun falta la cola por desollar: ¿y cómo, señor Don Lindoro, conoceré si estoy en *do mayor* ó en *la menor*?

Lind. Por medio del accidente que en la escala menor has notado en su *sensible*.

Cuando te presenten una obra de música, que no contiene accidente alguno en la llave, indispensablemente ha de estar en *do mayor* ó en *la menor*. Esto supuesto recorres con la vista los primeros compases escritos, y si halláres el *sol* con un *sustenido*, ninguna duda debe quedarte de que está en *la menor*, mas si el *sol* fuese natural, entonces tampoco la hay de que estás en *do mayor*.

Dor. ¡Vaya vd. mirando! ponme otro egemplo!

Lind. ¿Cómo se escribe en la llave *mi bemol* mayor?

Dor. Con tres *bemoles*: uno en *si*, otro en *mi*, y otro en *la*.

Lind. ¿Y cuál será su *tono menor* relativo?

Dor. Por la regla que me has dado, lo será *do natural*.

Lind. Pues *do natural menor* se escribirá en la llave como *mi bemol mayor*: es decir con tres *bemoles*, uno en *si*, otro en *mi*, y otro en *la*.

Dor. ¿Y para saber si estoy en *mi*^{b} *mayor*, ó en *do natural menor*, veré si el *si* está escrito ó no con un *becuadro*?

Lind. Asi es, porque como el *si* es la nota anterior á la octava, siendo la *sensible* en la escala de *do*, debe ser natural por la ley de la distancia.

Dor. De manera que cuando el *tono* de *do natural* es *mayor*, su relacion es con el de *la menor*; y cuando es *menor* su relacion es con *mi*^{b} *mayor*.

Lind. Tal se deduce de la siguiente regla. ¿Quie-

res saber el *tono menor* relativo de un *tono mayor*? baja *tono y medio* desde la *tónica* del *tono mayor*: ¿quieres saber el *tono mayor* relativo de un *tono menor*? sube *tono y medio* desde la *tónica* del *menor*. *Do mayor* relativo de *la menor*. *La menor* relativo de *do mayor*.

Dor. Es decir, ¿quién es el amigo de Dorina? Lindoro: ¿quién es la amiga de Lindoro? Dorina: ¿no podríamos formar una tabla que nos pusiese todo esto de un golpe á la vista?

Lind. Esta tabla no será otra cosa mas que la reunion de las demostraciones que dejamos hechas de las escalas de ambos modos; pero no hay inconveniente en reproducirlas, porque esta materia nunca está bastantemente tratada.

TONOS RELATIVOS.

MAYORES.	MENORES.	SE ESCRIBEN EN LA LLAVE.
Do	*La*	sin accidentes.
Sol	*Mi*	con un ♯
Re	*Si*	con dos.
La	*Fa*♯	con tres.
Mi	*Do*♯	con cuatro.
Si	*Sol*♯	con cinco.
Fa♯	*Re*♯	con seis.
Do♯	*La*♯	con siete.
Fa natural. .	*Re natural*. . .	con un bemol.
Si♭	*Sol*	con dos.

Mi ^{b}	*do*	con tres.
La ^{b}	*fa*	con cuatro.
Re ^{b}	*si* ^{b}	con cinco.
Sol ^{b}	*mi* ^{b}	con seis.
Do ^{b}	*la* ^{b}	con siete.

Dor. Y para conocer entre todos estos *tonos* si es *mayor* ó *menor* el de la música que examino, no tengo mas que buscar en el discurso del canto la *sensible* del *tono menor*: si la hubiese es él, y sino la hubiese es el *mayor*.

Lind. Cuando tengas conocimiento de los acordes, no necesitarás de nada de esto para saber si el *tono* en que está una obra es *mayor* ó *menor*, pero nunca es por demás la regla que acabo de darte, pues con ella hay suficiente para no equivocar el *tono*. Ya es razon que concluyamos.

Dor. Pues óyeme: la razon del *modo mayor* y *menor* está en la distancia á que se hallan de la *tónica*, la *tercera*, la *sexta* y la *séptima* nota de la escala: cada *tono mayor* tiene un *tono menor* relativo, cuya *tónica* se encuentra *tono y medio* debajo de la del *modo mayor*, en términos que esta queda de *tercera*. Los *tonos menores* se escriben en la llave como los *mayores de su relacion*, y para conocer en cual de los dos se está, se busca la *sensible* del *tono menor*, la cual, hallada, no deja duda de que se está en él, y no hallada no la deja tampoco de que se está en el *mayor* de la relacion.

Quinta Leccion.

De los géneros diatónico, cromático y enarmónico.

Dor. Paréceme, Lindoro, que la leccion de hoy ha de ser muy enredosa.

Lind. Procuraré demostrarla lo mas sencillamente posible. Si todas las que vas tomando están bien entendidas, no haya miedo que nos confundamos.

Dor. Hasta ahora creo que todo está sabido: solo te ruego que no escasees los egemplos, pues con ellos me vá muy bien. Empecemos.

Lind. Ante todas cosas conviene que sepas, que el *tono*, la distancia ó el interválo que hay de *do* á *re*, ó (en general) entre dos notas, cuya separacion sea de un *tono*, se subdivide en nueve *commas*, de las cuales cinco forman el *semitono mayor*, y cuatro el *semitono menor*.

Todo *semitono* producido por un *sustenido* ó por un *bemol*, no contiene mas de cuatro *commas* y es *menor*: todo *semitono* que resulte desde una nota con accidente á su inmediata subiendo ó bajando, contiene cinco *commas* y es *mayor*. *

De *do* á *do*♯ hay *cuatro commas*: de *do*♯ á

* Sobre esta doctrina hay varias opiniones. Nos hemos atenido en este tratado á la general.

re hay *cinco commas* : de *do* á *re* ^{b} hay *cinco commas* : de *re* ^{b} á *re* hay *cuatro commas*. Los de *cinco* son *mayores*, los de *cuatro* son *menores*.

Regla general: siempre que el *semitono* no cambie el nombre de la *nota* tiene *cuatro commas* y es *menor*, y cuando le cambia es *mayor* y tiene *cinco*.

Dor. No sé si me engañaré, pero yo trasluzco una solemne contradiccion en ello.

Lind. Esplicate sin reparo.

Dor. No saldré de tus palabras. ¿Cuántas *commas* hay desde *re* á *re*♯?

Lind. Cuatro.

Dor. ¿Y cuántas desde *re* á *mi* ^{b}?

Lind. Cinco.

Dor. Pues ó *cuatro* es igual á *cinco*, ó no lo entiendo, puesto que en mi piano suena lo mismo *re*♯ que *mi* ^{b}.

Lind. Esta es la imperfeccion de todo instrumento formado por *semitonos*, y por ello es tan difícil de templar el piano-forte de modo que el oido no se aperciba de la disonancia á que fuerza la necesidad de que una sola cuerda sirva para el ♯ y el *b* : la entonacion progresiva de un sonido que marche por egemplo de *sol* á *la* (distancia de un *tono*) está subdividida en nueve partes iguales, cuatro subiendo desde *sol* á *sol*♯ forman un *semitono*, y cuatro bajando desde *la* á *la* ^{b} forman otro *semitono*. En el centro de estos dos *semitonos* encontrados, ó para esplicarme mejor, entre el *sol*♯

y el *la*^{b} queda una parte de las nueve, ó sea una *comma*, que es la distancia que pertenece al *género enarmónico*, y la cual demuestra que *sol*♯ y *la*^{b} no son una misma cosa, debiendo por consecuencia suponerse una *cuerda* distinta en cada nota.

Dor. Está entendido: ¿y qué es *género cromático*?

Lind. El que procede por intervalos ó distancias de *semitonos*. La escala *cromática* se forma de la *diatónica*, intercalando *semitonos* en todas las distancias que contengan un *tono*.

Dor. Demuéstramelo: mas me persuade un egemplo que las mayores esplicaciones.

Lind. Uno y otro es esencial. Los egemplos sin esplicaciones aun valdrian menos que las esplicaciones sin egemplos.

La escala *cromática* se forma del modo siguiente:

De *do*	á *do*♯ . . .	$\frac{1}{2}$ tono	menor.
De *do*♯	á *re*	$\frac{1}{2}$ tono	mayor.
De *re*	á *re*♯. . . .	$\frac{1}{2}$ tono	menor.
De *re*♯	á *mi*	$\frac{1}{2}$ tono	mayor.
De *mi*	á *fa*	$\frac{1}{2}$ tono	mayor.
De *fa*	á *fa*♯ . . .	$\frac{1}{2}$ tono	menor.
De *fa*♯	á *sol*. . . .	$\frac{1}{2}$ tono	mayor.
De *sol*	á *sol*♯ . . .	$\frac{1}{2}$ tono	menor.
De *sol*♯	á *la*	$\frac{1}{2}$ tono	mayor.
De *la*	á *la*♯ . . .	$\frac{1}{2}$ tono	menor.
De *la*♯	á *si*	$\frac{1}{2}$ tono	mayor.
De *si*	á *do*	$\frac{1}{2}$ tono	mayor.

Y resulta que esta octava contiene *cinco semitonos menores* y *siete mayores*.

Dor. ¿No se usan los *bemoles* en estas escalas?

Lind. Se usan lo mismo que los *sustenidos* como lo vas á ver.

De *do*	á *re* ^{b} . . .	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	mayor.
De *re* ^{b}	á *re*	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	menor.
De *re*	á *mi* ^{b} . . .	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	mayor.
De *mi* ^{b}	á *mi*	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	menor.
De *mi*	á *fa*	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	mayor.
De *fa*	á *sol* ^{b} . . .	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	mayor.
De *sol* ^{b}	á *sol*	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	menor.
De *sol*	á *la* ^{b} . . .	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	mayor.
De *la* ^{b}	á *la*	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	menor.
De *la*	á *si* ^{b}	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	mayor.
De *si* ^{b}	á *si*	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	menor.
De *si*	á *do*	$\frac{1}{2}$ tono	. . . .	mayor.

Esta escala consta tambien de *doce semitonos, cinco menores* y *siete mayores*.

Dor. ¿Y no podrian interpolarse en las escalas *cromáticas* indistintamente *sustenidos* y *bemoles*?

Lind. No, Dorina: primeramente porque perderia la proporcion que conviene á la ascendencia y descendencia de los *semitonos menores* y *mayores*, y despues porque desfiguraria el *tono* á que perteneciera.

Dor. ¿Y tiene tambien este género *modo mayor* y *modo menor*?

Lind. El *género cromático* como el *enarmónico* se usa indistintamente en ambos *modos*.

Dor. ¿Cómo se forma la escala *enarmónica*?

Lind. La escala *enarmónica* no está en uso por impracticable en los instrumentos de teclas y trastes, habiéndose conformado con ello el oido, porque es casi imperceptible la diferencia que resulta de su progresion.

Dor. Sin embargo quisiera ver algo que me lo demostrase.

Lind. Bastará decirte que *do*♯ y *re* ♭ es progresion de escala *enarmónica*, como tambien *re*♯ y *mi* ♭ &c: en cuyos tránsitos se supone la diferencia de *una comma* de las *nueve* en que se subdivide la distancia de un *tono*.

La progresion del *gran sistema musical* ofrece en cada tono un círculo de *veinte y siete cuerdas* distintas, resultado de *diez y seis quintas* subiendo y *diez y seis cuartas* bajando; entre cuyas cuerdas se cuentan *siete diatónicas*, *diez cromáticas*, y *diez enarmónicas*, como lo demuestra claramente el siguiente modelo. (*a*)

(a)


Diez y seis cuartas bajando engendradas de la escala diatónica natural.
si, mi, la, re, sol, do, fa,
DIATÓNICAS.
si♭, mi♭, la♭, re♭, sol♭
CROMÁTICAS.
do♭, fa♭, si♭♭, mi♭♭, la♭♭,
ENARMÓNICAS.
Diez y seis quintas subiendo engendradas de la escala diatónica natural.
fa, do, sol, re, la, mi, si,
DIATÓNICAS.
fa♯ do♯ sol♯ re♯ la♯
CROMÁTICAS.
mi♯ si♯ fa× do× sol×
ENARMÓNICAS.
DO
Tónica.

Dor. Me dices que no son mas de *siete* las cuerdas *diatónicas*, y yo cuento *catorce*, *siete* subiendo y *siete* bajando.

Lind. Si, pero las *siete* subiendo y las *siete* bajando son unas mismas, y aunque difieren en el orden de colocacion, no por ello dejan de ser *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, en una parte y en otra.

Dor. ¿Y solo son notas *diatónicas* las naturales?

Lind. Si, si entiendes por notas naturales en cada escala *diatónica* las que forman los *intervâlos* de este género.

Dor. ¿Segun eso *fa natural* puede ser nota *cromática*?

Lind. ¿Quién lo duda?

Dor. ¿Cuándo puede ser *cromático fa natural*?

Lind. Cuando el tono ó la escala esté compuesta de accidentes, que en el *género diatónico* reclamen el *fa sostenido*.

Dor. ¿No podrias demostrármelo con otro egemplo?

Lind. No hay dificultad aunque lo presentemos de otro modo. En *sol natural mayor* las notas y distancias *diatónicas* resultan de la escala siguiente:

Sol, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*♯.

Estas son las notas *diatónicas*.

Los *semitonos* que se intercalen subiendo por *quintas* y bajando por *cuartas* son las *cromáticas*, y las *enarmónicas* lo serán las que tambien su-

biendo por *quintas* ó bajando por *cuartas* comparezcan á los cuartos de *tono*; que es decir al reemplazo por medio de accidentes de las notas inmediatas, como lo vas á ver en el siguiente *gran sistema musical* engendrado por la *tónica sol.* *

* Este gran sistema es igual al demostrado anteriormente por un círculo: no hay mas diferencia sino que aquel es sobre la *tónica do*, y este sobre la *tónica sol.*

Subiendo por 5.as me dará

Diatonicas.	Chromaticas.	Enarmonicas.
		Si #
		fa *
Do	Do #	Do *
Sol	Sol #	Sol *
Re	Re #	Re *
La	La #	
Mi	Mi #	
Si		
fa #		

Bajando por 4.as me dará

Diatonicas.	Chromaticas.	Enarmónicas.
		Sol b
		Do b
fa #	fa ♮	fa b
Si	Si b	Si bb
mi	mi b	mi bb
la	la b	
re	re b	
Sol		
Do		

Nota

En cada tono puede hacerse la misma operacion y resultarán las notas Diatonicas, Cromaticas y Enarmonicas.

Si reflexionas un momento sobre el mecanismo del *gran sistema musical* aplicable á todas las escalas *diatónicas*, no dejarás de descubrir en él secretos sumamente útiles al conocimiento de la armonía.

En primer lugar, él te demuestra de qué manera las notas pueden ser *diatónicas*, *cromáticas* y *enarmónicas* en todos los tonos.

Dor. Ya veo convencida que el *fa* puede ser nota *cromática*.

Lind. En segundo lugar, la correspondencia que tienen entre sí las notas de cada género. En tercer lugar, la sustitucion de notas que resultan, comparados entre sí los *géneros diatónico* y *enarmónico*; y finalmente hace ver que si desde el *re*×, que aparece por última nota en la subida por *quintas* del último egemplo, retrocedemos por *cuartas*, se encuentra una progresion de ellas en las cuales se vá siempre bajando hasta el *mi*^{bb}. (*)

Dor. Demuéstramelo.

Lind. Observa: *re*×, *sol*×, *do*×, *fa*×, *si*♯, *mi*♯, *la*♯, *re*♯, *sol*♯, *do*♯, *fa*♯, *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do*, *fa*, *si*^{b}, *mi*^{b}, *la*^{b}, *re*^{b}, *sol*^{b}, *do*^{b}, *fa*^{b}, *si*^{bb}, *mi*^{bb}.

En cada una de las escalas de estas notas, tomadas como *tónicas*, por el orden que van escritas, que es el de *cuartas*, se vá perdiendo un *sustenido* hasta llegar á *do* natural, y desde este se vá aumentando progresivamente de *bemoles*, cuya operacion en el orden inverso (es decir por *quintas*) produce el efecto contrario.

Dor. De manera que puede decirse que perder

de *bemoles* y aumentar de *sustenidos* será subir, y lo contrario bajar.

Lind. Así es: me parece que harto fatigada estás con tanto accidente.

Dor. Veámos si me acuerdo de todo.

Que la distancia de un *tono* se subdivide en nueve *commas*, de las cuales *cuatro* forman el *semitono menor*, y *cinco* el *mayor*. Que el *sustenido* y el *bemol* puesto sobre una nota, produce el *semitono menor*, siendo el *mayor* el que resulta de la distancia que hay desde la nota accidentada á su inmediata subiendo ó bajando.

Que el *do*♯ y el *re*♭ produciendo dos *semitonos menores* encontrados entre sí, originan una distancia de una *comma* en el centro, la cual pertenece al *género enarmónico*.

Que la escala *cromática* procede por *semitonos* formados, bien por la introduccion de *sustenidos* ó por la de *bemoles*, los cuales no se pueden entremezclar por no perjudicar al *tono* ni á las distancias mayores ó menores; y finalmente que de las siete notas *diatónicas* de cada escala, tomadas por *quintas* subiendo, ó por *cuartas* bajando se engendran diez y seis distancias en cada caso, que son las que resultan del *gran sistema musical*.

Lind. Solo resta recomendarte la práctica de este *gran sistema* en todos los *tonos* para tu mayor inteligencia en lo que te falta por aprender, y desearte una noche tranquila y agradable como lo hago de todo corazon.

Sexta Leccion.

De los intervâlos ó distancias, y del resultado de sus cambios ó inversiones.

Dor. Muy temprano has venido hoy.

Lind. La tarde está tan hermosa que tuve lástima de no aprovecharla. Nuestra leccion de hoy es algo pesada, y no seria fuera del caso el ir á ocuparnos de ella debajo del pomposo manzano del primer bosque.

Dor. Allí precisamente he estudiado esta mañana la que me diste ayer.

Lind. Con eso habrá plumas, tintero y papel de prevencion.

Dor. Todo se quedó allá. Voy á ver si á mamá se la ofrece algo: quizás nos acompañará.

Lind. Pónte enfrente y vamos á empezar: el sitio no puede ser mas á propósito.

Dor. Esta mesa cojea; aguarda y la acomodaremos mejor: así está bien. Mamá se sentará junto á tí.

Lind. ¿Tienes presente las distancias de la escala *diatónica*?

Dor. Sin duda: *do, re*, segunda: *do, mi*, tercera: *do, fa*, cuarta: *do, sol*, quinta: *do, la*, sexta: *do, si*, séptima; y *do, do*, octava.

Lind. Para mayor satisfaccion hazme el gusto

de esplicarlas de nuevo en el *tono* de *mi*^{b}.

Dor. ¡Oh! no me embarazo de tan poco, oye y verás: *mi*^{b}, *fa*, segunda: *mi*^{b}, *sol*, tercera: *mi*^{b}, *la*^{b}, cuarta: *mi*^{b}, *si*^{b}, quinta: *mi*^{b}, *do*, sexta: *mi*^{b}, *re*, séptima; y *mi*^{b}, *mi*^{b}, octava.

Lind. Está muy bien: pues ahora has de saber que la nomenclatura técnica con que se distinguen las notas que componen estas distancias, son las siguientes:

1.ª . . . . *tónica* ó bajo fundamental.
2.ª . . . . segunda de *tono*.
3.ª . . . . mediante ó 3.ª de *tono*.
4.ª . . . . subdominante ó 4.ª de *tono*.
5.ª . . . . dominante ó 5.ª de *tono*.
6.ª . . . . sexta de *tono*.
8.ª . . . . octava.

Esto supuesto prosigamos: dichas distancias son de dos especies, unas que se llaman conjuntas, y otras disyuntas. Las conjuntas son las que se miden diatónicamente como de *do* á *re*, de *re* á *mi*, de *mi* á *fa*, &c: y las disyuntas son las que se miden saltando en los términos que las acabas de indicar.

Dor. Claro va: Dios quiera que dure.

Lind. Ambas especies se subdividen en dos clases, á saber: consonantes y disonantes.

Las consonantes son cuatro: perfectas, imperfectas, sencillas y dobles.

Son perfectas, ó se dicen perfectas las 4.as y las 5.as por sola la razon de que no varian, que el *modo* sea *mayor* que sea *menor*.

Las que se dicen imperfectas, son las 3.as y 6.as, por la sola razon de que son susceptibles de alteracion segun el modo.

Dor. Mi oido, amigo mio, no está muy de acuerdo con ello, porque á la verdad la 3.a le agrada mas que la 4.a

Lind. Que quieres: yo tambien soy de tu opinion, pero en los preceptos cuestionables es preciso amoldarse á la opinion general.

Las distancias consonantes sencillas son aquellas que no salen de la octava, como por egemplo, la 4.a, la 6.a, &c: y las dobles son las que necesitan la estension de una ó mas octavas.

Dor. Esto no lo entiendo.

Lind. Ahora lo entenderás: ¿cómo se forma una consonancia imperfecta sencilla, considerado *do tónica*?

Dor. *Do, mi.*

Lind. Pues si en vez de este *mi* haces sonar el de su octava alta, resultará la doble consonancia.

Dor. Pero esta será una *décima* y no una *tercera*, porque hay diez notas desde *do* hasta el *mi* de su octava.

Lind. Tienes razon; mas esto no impide que sea una consonancia de 3.a, que por lo mismo que no se cuenta á la inmediata se llama *doble*.

Dor. ¿Acabamos con las consonantes?

Lind. Si, y vamos á las disonantes, las cuales son únicamente la 2.ª y la 7.ª

Dor. ¿Y no hay mas disonantes?

Lind. De las distancias *diatònicas* no puede haber mas, porque ya las hemos incluido todas.

La 2.ª disonante.
La 3.ª consonante imperfecta.
La 4.ª consonante perfecta.
La 5.ª consonante perfecta.
La 6.ª consonante imperfecta.
La 7.ª disonante.

En cuanto á la 8.ª hay varios pareceres, pues mientras que unos no quieren que sea consonante ni disonante, otros la colocan en el primer grado de consonancia. Esto nos debe ser indiferente puesto que al usarla ella misma se dá á conocer sin necesidad de aclaracion en la materia.

Dor. Es preciso convenir en que hasta en las cosas mas claras hay cuestiones: ¿hemos acabado ya con las distancias?

Lind. Nada de eso, hija mia, antes te encargo que prestes de nuevo toda tu atencion.

Dor. Dios nos asista.

Lind. Todas estas distancias que llevamos enumeradas, sufren varias alteraciones rebajadas ó aumentadas de un *semitono.*

Dor. En cuanto á las *terceras, sextas* y *séptimas,* ya sé que rebajadas de un *semitono* son menores.

Lind. Lo mismo lo son todas las demas que faltan al complemento de la octava.

Dor. Pues tú no me dijiste tal cosa.

Lind. Es que yo no hablé entonces mas que lo necesario para la esplicacion del *modo menor*, y solo noté las que en él deben alterarse.

Dor. Segun eso no son todas menores en el *modo menor*....

Lind. No lo son sino las dichas. Nosotros hablamos ahora de las distancias, no con respecto á la escala, sino aisladamente considerada cada una desde la *tónica*. Así que toda distancia rebajada de un *semitono* es *menor*: si aun las rebajo de otro *semitono* serán *diminutas*: y si en vez de rebajarlas desde su distancia mayor, las aumento de un *semitono*, serán aumentadas ó supérfluas. *

Dor. ¿Y estas nuevas distancias de que hablas ahora, son consonantes ó disonantes?

Lind. Todas son disonantes mas ó menos, excepto la 3.ª y la 6.ª

Dor. Vengan egemplos.

Lind. La primer *distancia* como sabes es de *segunda*. *Do, re.*

Ahora pues.

	DISTANCIAS.	TONOS.
Do, re ♭	2.ª menor . . .	semitono.
Do, re	2.ª mayor . . .	1 tono.
Do, re ♯	2.ª { aumentada ó supérflua. . .	tono y ½.

* Aumentada y supérflua son una misma cosa.

Dor. Aqui, segun me has dicho, no habrá nada consonánte.

Lind. Todas estas tres distancias son disonantes, aunque la 2.ª mayor (que es la *diatónica*) lo es menos que las otras.

Dor. Pasemos á las terceras.

Lind. No hay 3.ª supérflua, pero la hay diminuta.

Do, *mi* . . . . 3.ª mayor . . . 2 tonos.
Do, *mi* ♭ . . . 3.ª menor . . . 1 tono y $\frac{1}{2}$.
Do♯ *mi* ♭ . . . 3.ª diminuta . . 1 tono.

Dor. ¿Son todas consonantes?

Lind. La *mayor* y la *menor*, como sabes, son consonancias imperfectas, y la diminuta disonante.

Dor. Vea vd. si el embrollo tiene gracia. Pues dime: ¿si en lugar de *do*♯ *mi* ♭, dijera *re* ♭, *mi*♭, no nos saldriamos de una?

Lind. Ya veo que no tienes presente lo que aprendiste ayer acerca del *género enarmónico.* De *re* ♭ á *mi* ♭ no se cuentan mas que dos notas, y será una segunda por lo mismo; en lugar de que de *do*♯ á *mi* ♭ se cuentan tres, y por ello se considera justamente una tercera que no puede dejar de ser *diminuta*, porque es mas corta que la 3.ª menor.

Dor. Ya estoy, ya estoy: ten paciencia Lindoro, y vamos á las 4.as

Lind. Las distancias de 4.as son tambien tres.

Do, fa	4.ª	justa . . .	2 tonos y ½.
Do, fa♯	4.ª	aumentada ó supérflua.	3 tonos.
Do♯ *fa*♮	4.ª	diminuta .	2 tonos.

La 4.ª supérflua se llama tambien *tritono* por constar de tres *tonos*.

Dor. ¡Jesus cuánto nombre!

Lind. Todos están en uso, y todos son necesarios para la inteligencia de la música moderna, en la cual al impulso de los prodigiosos genios de Hayden y Mozart, el *género cromático* ha llegado á fijar su dominio con toda la estension que es imaginable. *

Dor. ¿Y de estas 4.as hay alguna, á mas de la justa, que sea consonante?

Lind. Ninguna.

Dor. Pasemos á las 5.as: esto no tiene fin.

Lind. De poco te quejas.

Las 5.as son tres.

Do, sol . . .	5.ª justa	3 tonos y ½.
Do, sol♯ . .	5.ª supérflua	4 tonos.
Do, sol♭ . .	5.ª diminuta	3 tonos.

* Estando imprimiéndose esta obrita hemos recibido la noticia de la formacion de la Geneufonía, que debe servir á la enseñanza del contrapunto en el conservatorio de Madrid. Se nos asegura que en ella se hace un prodigioso esfuerzo para anonadar la idea de las distancias supérfluas y diminutas, y si su autor lo consigue sin perjudicar á la solidéz que reclama el complicado estudio del *género cromático*, sin duda alguna adquirirá un derecho al reconocimiento general.

Las 6.as tambien son tres.

Do, *la*. . . . 6.ª mayor . . . . . 4 tonos y ½.
Do, *la* ♭ . . . 6.ª menor . . . . . 4 tonos.
Do, *la*♯. . . 6.ª supérflua . . . . 5 tonos.

Las 7.as igualmente son tres.

Do, *si*. . . . 7.ª mayor ó sensible 5 tonos y ½.
Do, *si* ♭ . . . 7.ª menor . . . . . 5 tonos.
Do♯ *si* ♭ . . . 7.ª diminuta . . . . 4 tonos y ½.

La 8.ª, como te he dicho, no forma distancia, y por servir de principio y fin á la escala, la llaman *equisono*, siendo el término ó complemento de todas las distancias que se hallan dentro de ella.

Dor. Esto no lo entiendo bien.

Lind. Es decir que así como cada distancia se mide y considera desde la *tónica*, así debe medirse y considerarse tambien desde la nota de la distancia hasta la octava de la *tónica*, cuya operacion ha recibido varios nombres, á mi juicio insignificantes. Los franceses la llaman *renversement*, y esto que parece bastante propio, no tiene traduccion literal en nuestro idioma. Obligados pues á llamarla de algun modo, entiendo que la palabra *inversion* es la mas análoga á lo que se practica; y de ella nos serviremos nosotros para entendernos.

De acuerdo pues sobre este punto, has de sa-

ber que los dos sonidos que forman los límites de la distancia, tienen su inversion sobre la 8.ª de la 1.ª nota, de manera que

Do, re segunda mayor, se convertirá en

Re, do séptima menor.

Dor. Esta si que es algarabía.

Lind. Oye y calla, que si lo que vá dicho lo tienes bien presente, fácil te será entender lo que sigue por medio de esta regla general.

Por efecto de las inversiones,

Las 2.as . . . resultan . . . 7.as y estas 2.as

Las 3.as . . . resultan . . . 6.as y estas 3.as

Las 4.as . . . resultan . . . 5.as y estas 4.as

Dor. Veámoslo prácticamente.

2.ª . *do, re* . . inversion en 7.ª . . *re, do.*

7.ª . *do, si* . . inversion en 2.ª . . *si, do.*

3.ª . *do, mi* . . inversion en 6.ª . . *mi, do.*

6.ª . *do, la* . . inversion en 3.ª . . *la, do.*

4.ª . *do, fa* . . inversion en 5.ª . . *fa, do.*

5.ª . *do, sol* . . inversion en 4.ª . . *sol, do.*

Esto parece bastante claro.

Lind. Si marchas siempre de lo conocido á lo incógnito, nunca tendrás confusion.

Dor. Solo me bulle una dificultad.

Lind. Dila.

Dor. Que en estas inversiones se encuentran distancias mayores y menores sin atinar la causa.

Lind. Vaya otra regla general y acabaremos de poner en claro la materia.

En las inversiones,

Las distancias que son mayores resultan menores.
Las menores resultan mayores.
Las supérfluas ó aumentadas resultan diminutas.
Las diminutas supérfluas.

Dor. Poco á poco todo se va aclarando.

Lind. Veamos si lo has entendido: ¿qué dará en su inversion ó complemento una segunda *menor* tal como *do, re* ♭?

Dor. Dará la 7.ª *mayor re* ♭ *do.*

Lind. ¿Qué dará una segunda *mayor* tal como *do, re*?

Dor. Dará la 7.ª *menor re, do.*

Lind. ¿Qué dará una segunda aumentada tal como *do, re*♯?

Dor. Dará la 7.ª diminuta *re*♯ *do.*

Do, mi ♭ 3.ª menor . . dará *mi* ♭, *do* 6.ª mayor.
Do, mi 3.ª mayor . . dará *mi, do* 6.ª menor.
Do, fa 4.ª justa . . . dará *fa, do* 5.ª justa.
Fa, do 5.ª justa . . . dará *do, fa* 4.ª justa.

Lind. No te molestes mas. Esta noche puedes ocuparte en hacer una tabla que contenga todas las distancias y sus inversiones.

Dor. La pobre escala se hace trizas. Dime Lin-

doro ¿en esta subdivision de distancias están incluidas todas cuantas pueden ofrecerse en la armonía?

Lind. Como derivacion de los acordes admitidos ya no hay mas distancias, pero aun hay ocho que pertenecen al *género enarmónico.*

Dor. Sepámoslas todas y acabemos de una vez.

Lind. Son distancias *enarmónicas*

El *semitono menor* . . . . . . tal como *do*, *do*♯
La 3.ª supérflua . . . . tal como *do*, *mi*♯
La 4.ª inutil ó resupérflua . . tal como *do*♭, *fa*♯
La 5.ª inutil ó resupérflua . . tal como *do*♭, *sol*♯
La 6.ª diminuta . . . . tal como *do*♯, *la*♭
La 7.ª supérflua . . . . tal como *do*, *si*♯
La 8.ª diminuta . . . . tal como *do*, *do*♭
Idem supérflua . . . . tal como *do*, *do*♯

Cuyas ocho distancias son nulas en el efecto para el sistema ó *género cromático*, pues que el *do*♯ es equivalente al *re*♭: el *do*♭ al *si natural* &c., mas ello, no obstante, tienen en la armonía su peculiar colocacion, de la cual no puede prescindir el compositor cuando es reclamada por el orden de las escalas, y porque en los instrumentos á propósito en muchas ocasiones se percibe su efecto.

Dor. Gracias, gracias à Dios que acabamos ya con las distancias: paréceme que aprendiéndolas bien y aplicando su teoría á todas las demas escalas *diatónicas*, habré ganado mucho para el conocimiento de la armonía.

Lind. Cierto es, porque á favor de las distan-

cias, tal como las hemos demostrado en la presente leccion, descomponemos la escala enteramente, y conocemos al golpe la combinacion de dos cuerdas sean las que fuesen, que se quieran elegir de dentro de ella. Ya es hora de dejarlo por hoy.

Dor. Voy á darte si puedo el resumen.

Nomenclatura de las notas que forman la escala *diatónica.*

Tónica ó bajo fundamental.
2.ª de *tono.*
Mediante ó 3.ª de *tono.*
Subdominante ó 4.ª de *tono.*
Dominante ó 5.ª de *tono.*
Sexta de *tono.*
Sensible ó 7.ª de *tono.*
8.ª

Las distancias se dividen en conjuntas y disyuntas, y ambas en consonantes y disonantes. Las calidades de las distancias consonantes son cuatro: perfectas, imperfectas, sencillas y dobles.

Son perfectas la 4.ª y la 5.ª: son imperfectas la 3.ª y la 6.ª

Son sencillas si se forman dentro de la 8.ª, y son dobles cuando se forman sobre la 8.ª

Las distancias disonantes son la 2.ª y la 7.ª, y ademas todas las que resultan de las supérfluas ó diminutas.

Cada distancia tiene su inversion sobre la 8.ª de la *tónica*, resultando de ella que las 2.as se convierten en 7.as, las 3.as en 6.as, las 4.as en 5.as, las 5.as en 4.as, las 6.as en 3.as, y las 7.as en 2.as, las mayores en menores, las menores en mayores, las supérfluas en diminutas y las diminutas en supérfluas. Ademas de estas distancias hay ocho mas que no derivan de los acordes admitidos y pertenecen al *género enarmónico*.

Lind. Basta: con la tabla de esta noche queda comprendida perfectamente la leccion.

TABLA DE LAS INVERSIONES.

2.as en 7.as

La 2.ª mayor en 7.ª menor.
La 2.ª menor en 7.ª mayor.
La 2.ª supérflua en 7.ª diminuta.

3.as en 6.as

La 3.ª mayor en 6.ª menor.
La 3.ª menor en 6.ª mayor.
La 3.ª diminuta en 6.ª supérflua

4.as en 5.as

La 4.ª justa en 5.ª justa.
La 4.ª supérflua en 5.ª diminuta.
La 4.ª diminuta en 5.ª supérflua.

5.as en 4.as

La 5.ª justa en 4.ª justa.
La 5.ª diminuta en 4.ª supérflua.
La 5.ª supérflua en 4.ª diminuta.

6.as en 3.as

La 6.ª mayor en 3.ª menor.
La 6.ª menor en 3.ª mayor.
La 6.ª supérflua en 3.ª diminuta.

7.as en 2.as

La 7.ª mayor en 2.ª menor.
La 7.ª menor en 2.ª mayor.
La 7.ª diminuta en 2.ª supérflua.

Séptima Leccion.

Del acorde perfecto y de su alteracion disonante.

Lind. Hoy, Dorina, vamos à tratar de una materia en estremo agradable.

Dor. Tanto mejor.

Lind. Y para hacerlo con mas ventaja pudiéramos servirnos del piano-forte si te parece.

Dor. No hay inconveniente: hoy por fortuna no atormenta á mamá su ordinaria jaqueca.

Lind. Aunque no sea mas que el exámen de las teclas que representan las notas, nos será de mucha utilidad cuando no nos valgamos del sonido.

Dor. No importa: hoy podemos disfrutarlo todo.

Lind. Pues á ello. Sabido ya el mecanismo de la escala, y conocidas las diversas combinaciones entre sí de las notas en que se subdivide, debo añadirte ahora que la reunion de dos ó tres de dichas combinaciones es lo que forma lo que llamamos *acorde.*

Por consecuencia el acorde puede ser consonante y disonante. Nosotros vamos á tratar en esta leccion del *acorde* por escelencia; del que se llama perfecto; y en seguida veremos como puede alterarse su perfeccion; cómo puede llegar has-

ta ser disonante; y finalmente cuál es su oficio ó su poder constituido en este caso.

Cada escala, sea del *modo mayor* ó del *modo menor*, ofrece una armonía compuesta de dos terceras partiendo desde su *tónica*, de las cuales se compone lo que se llama *acorde perfecto*. Estas dos terceras son la 3.ª y la 5.ª de la escala, y por eso se llama tambien acorde de 3.ª y 5.ª: declaracion formal y positiva del tono á que pertenece la escala, cuya belleza y dulzura en el *modo mayor* es ofrecida al oido humano por la resonancia y vibracion de una sola cuerda como puedes esperimentar sobre el piano, ó en cualquier otro instrumento, á la hora que quieras.

Dor. ¿Es indiferente el que sea una ú otra cuerda?

Lind. La que hieras, esa te dará, ademas de otros sonidos que no nos proponemos analizar aquí, su 3.ª, su 5.ª y su 8.ª con la mayor claridad.

Dor. Es cosa particular.

Lind. La naturaleza nos demuestra con ello la disposicion de nuestro oido á admitir como combinacion la mas perfecta, la tercera y la quinta de una *tónica*.

Dor. dando sobre el do y aplicando el oido á la tabla de armonía. ¡Jesus, qué cosa mas estraña! aguarda, aguarda: la octava es la que mas se distingue.

Lind. Porque es su mayor consonancia. Fija bien la atencion y dime si oyes la 5.ª

Dor. Muy distintamente, y tambien la 3.ª, pe-

ro no las oigo á la vez sino separadamente.

Lind. Así debe ser, porque al herir la cuerda, su general vibracion confunde los sonidos no distinguiéndose otro que el de la *tónica*, siendo las siguientes vibraciones que la misma cuerda hace en las distintas partes de que se compone las que produce los siguientes sonidos engendrados por la *tónica*.

Dor. ¿La tercera menor no comparece tambien?

Lind. Á lo menos yo nunca la he podido oir, y á otros deberá de haber sucedido otro tanto, puesto que por ello algunos maestros diferencian los acordes perfectos de ambos modos, en natural y artificial, llamando de la naturaleza al mayor, y del arte al menor: á pesar de ello hemos de confesar que es tan agradable el uno como el otro, y que el oido mas torpe no puede menos de reconocer en esta variedad ó modificacion la diferencia que separa un carácter grande y generoso de otro dulce y compasivo.

Dor. Tal me parece.

Lind. De estas tres notas del acorde perfecto mayor ó menor, la 5.ª, como sabes, se llama la *dominante del tono* por la razon de que su sola vibracion parece que esté indicando el deber de producirle, y la tercera se llama la *mediante* porque realmente por su medio se verifica entre la *tónica* y la *quinta* una union que no aparece cuando ella no se hace oir. Este *acorde perfecto* puede sufrir dos inversiones, en cuyo caso deja con justicia el

epiteto de perfecto, conservando solamente el del *tono* á que corresponde: vamos á verlo prácticamente.

MODO MAYOR.

Do, *mi*, *sol* . . . . acorde perfecto.
Mi, *sol*, *do* . . . . primera inversion.
Sol, *do*, *mi* . . . . segunda inversion.

MODO MENOR.

Do, *mi* b, *sol* . . . . acorde perfecto.
Mi b, *sol*, *do* . . . . primera inversion.
Do, *sol*, *mi* b . . . . segunda inversion.

Dor. Permíteme; á ver si lo entiendo.

MODO MAYOR.

Sol, *si*, *re* . . . . acorde perfecto.
Si, *re*, *sol* . . . . primera inversion.
Re, *sol*, *si* . . . . segunda inversion.

MODO MENOR.

Sol, *si* b, *re* . . . . acorde perfecto.
Si b, *re*, *sol* . . . . primera inversion.
Re, *sol*, *si* b . . . . segunda inversion.

Está comprendido, y para mas certeza:

MAYOR.

Si ^{b} , *re* , *fa* . . . . acorde perfecto.
Re , *fa* , *si* ^{b} . . . . primera inversion.
Fa , *si* ^{b} , *re* . . . . segunda inversion.

MENOR.

Si ^{b}, *re* ^{b}, *fa* . . . . acorde perfecto.
Re ^{b}, *fa* , *si* ^{b} . . . . primera inversion.
Fa , *si* ^{b}, *re* ^{b} . . . . segunda inversion.

Lind. Muy bien : la diferencia entre estos tres *acordes* consiste en que en el primero el bajo (siempre la nota mas baja ó grave) se halla en la *tónica*, y se llama por lo mismo bajo fundamental : en el segundo el bajo se halla en la 3.ª del *acorde*, y en el 3.º en la 5.ª y como en estos dos últimos abandona el fundamento del *tono* y pierde la dignidad que le daba el carácter preferente del *acorde*, por eso se despoja á este del renombre de perfecto.

Ahora bien : las notas que se coloquen y suenen á las octavas de las que componen el *acorde*, no destruyen, aumentan ni disminuyen su carácter, lo cual comprenderás fácilmente si consideras que en una numerosa orquesta en donde se quiere producir á un tiempo por todos los instrumentos un *acorde perfecto*, no sería posible con-

seguirlo sin que sonasen las mismas notas octavas unas de otras, puesto que un *acorde* no puede contener mas que tres notas distintas, ó cuando mas cuatro.

De consiguiente:

Do, mi, sol, do, mi.

Es tan *acorde perfecto* como si solamente contuviese las tres notas esenciales.

Dor. ¿Es posible, Lindoro, que tocando á veces sesenta y mas instrumentos juntos, no suenen mas de tres ó cuatro voces distintas?

Lind. Es tan cierto como que aun cuando la travesura de un compositor consiga hacer oir cinco voces distintas á un mismo tiempo, es indispensable que alguna de ellas se tome como sinónima de otra, como acontece con las apoyaturas que se consideran tales de las notas, á las cuales están afectas.

Dor. Ciertamente me admira esta limitacion.

Lind. El tiempo y el exámen de las obras de los grandes maestros sustituirán en tu mente, á esa idea, la de la mas prodigiosa abundancia. Tal ofrece el inmenso campo por donde discurre una modulacion bien razonada.

Dor. ¡Cuánto daria por llegar á ser una profesora de primera clase!

Lind. Con la aplicacion todo se consigue.

Quedas enterada del modo como se forma el *acorde perfecto* y sus inversiones, y ahora vas

á ver como este mismo *acorde*, con la adicion de una nota, pierde totalmente su carácter hasta degenerar del *tono* á que pertenecia y se convierte en *disonante.*

Como la música es un discurso que debe persuadir deleitando, y para persuadir necesita salir del estado de inaccion en que se halla el *acorde perfecto*, se le adiciona para conseguirlo la 7.ª *menor*, en cuyo caso el *acorde* léjos de ser *perfecto* se convierte en disonante, y su nombre es el de *preparacion* ó *dominante.* La 5.ª que gozaba este título, le cede á la 7.ª desde que esta comparece, mientras que la *tónica* se prepara á la abdicacion del imperio que gozó hasta entonces sobre el *tono.* Con efecto, practicando esto sobre el piano, notarás facilmente la revolucion que introduce la 7.ª *menor*; mas el dominio que esta usurpa á la 5.ª no es ya como en ella en favor de la *tónica*, sino en el de la 4.ª que recibe en seguida la abdicacion de la *tónica.*

Hay aun mas. La aparicion de la 7.ª menor produce en la 3.ª mayor tal especie de conato por salir de la violenta situacion en que el acorde se halla, que con razon se le da el nombre de *sensible* desde que la 7.ª suena. En el momento en que esta se manifiesta se le asocia la 3.ª bajo el carácter de *sensible,* y ambas despojando á la *tónica* de sus funciones resuelven la cuestion en favor de la que fue 4.ª hasta entonces: egecútalo y verás.

ACORDE DE PREPARACION.

Do, *mi*, *sol*, *si* ^{b}.

RESOLUCION.

Do, *fa*, *la*. . . {acorde de *fa* en 2.ª inversion.

Ó lo que es lo mismo

Fa, *la*, *do*. . {acorde perfecto del *tono* de *fa*.

Dor. ¿La 3.ª debe ser mayor?

Lind. Indispensablemente. La 7.ª de un *acorde dominante* no puede asociarse con la tercera menor, porque la nota sensible es precisa en la resolucion, y no puede ser sensible sin hallarse á la distancia de un *semitono* de la *tónica* bajando.

Dor. ¿Cómo llamas *sensible* á la *tercera*, cuando la *sensible* me has dicho que es la 7.ª mayor que dista cinco *tonos* y *medio* de la *tónica* subiendo?

Lind. ¿Y qué por ventura *mi* no dista cinco *tonos* y *medio* de *fa tónica* de este acorde?

Hete dicho que desde que comparece el *si* ^{b}, que es la 7.ª de *dominante*, ó del *acorde dominante*, el carácter del *tono* de *do* desaparece, puesto que si haces la escala de *do* hallarás la necesidad de dar el *si*♮, nota *sensible* de ella; y asi el *si* ^{b} añadido al *acorde* de *do* es como la declaracion del

triunfo que intenta conseguir por su medio aquel *tono* que tiene este accidente, que como ya sabes es el de *fa*. Luego mientras el *acorde* no contiene este *si* ♭, la *sensible* es *si*♮ que realmente es la 3.ª mayor del *acorde* que respecto de *do* haria el oficio que el de *do* hace respecto de *fa*.

Dor. ¿De manera que en el caso presente *mi* no es *sensible* hasta que comparece la 7.ª de *dominante*?

Lind. Así es.

Dor. ¿En las inversiones del *acorde* cómo obra la tal 7.ª?

Lind. Siempre del mismo modo. La diferencia está solo en la colocacion.

Dor. Veamos un egemplo.

1.ª inversion> *Mi*, *sol*, *si* ♭, *do*.

RESOLUCION.

Fa, *la*, *do*, acorde perfecto.

2.ª inversion> *Sol*, *si* ♭, *do*, *mi*.

RESOLUCION.

La, *do*, *fa*.> 1.ª inversion.

3.ª inversion> *Si* ♭, *do*, *mi*, *sol*.

RESOLUCION.

La, *do*, *fa*.> 1.ª inversion.

Dor. ¿Luego son tres las inversiones que permite un *acorde* de 7.ª de *dominante*?

Lind. Si señora, por la razon de que el *acorde* consta de cuatro notas.

Dor. ¿Y por qué en la resolucion unas veces dices *fa*, *la*, *do*, y otras veces *la*, *do*, *fa*?

Lind. Voy á esplicártelo, y me alegro de que me hagas todas estas preguntas, porque prueban tu aplicacion.

He dicho que un *acorde* de 7.ª de *dominante* conduce en su resolucion á la 4.ª, y así que diga *fa*, *la*, *do*: *la*, *do*, *fa*: ó *do*, *fa*, *la*, siempre se resuelve en el *acorde* de *fa*, que es la 4.ª de *do*; mas al hacer la resolucion cada nota tiene su modo de pasar, del cual no puede prescindir, y es la causa porque la resolucion varia entre el *acorde perfecto* y alguna de sus inversiones.

Dor. ¿Cómo pasan las notas?

Lind. La 7.ª de *dominante* nunca pasa subiendo sino bajando y solo de un *semitono*: y la *sensible* nunca pasa bajando sino subiendo de otro *semitono*. En el *acorde* de *do* que es el que te doy por modelo decimos

	Sensible.		*7.ª de dominante.*
Do,	*mi*,	*sol*,	*si b.*

En la resolucion el *mi* debe subir á *fa*, y el *si b* debe bajar á *la*. Luego conservando el bajo en *do* diremos *Do*, *fa*, *la*,
que será la 2.ª inversion del *acorde* de *fa*.

Dor. ¿Si quisiéramos que la resolucion se hiciese en el *acorde perfecto* de *fa*, cómo lo hariamos?

Lind. Habria que preparar el *acorde dominante* de este modo:

Do, *mi*, *sol*, *si*^{b}, acorde dominante.
Mi, *sol*, *si*^{b}, *do*, primera inversion.

RESOLUCION.

Fa, *la*, *do*.

Dor. Está bastante claro, aunque el modo de comprenderlo bien será egecutarlo varias veces al piano y en todos los *tonos*.

Lind. Es lo que mas desvanece las dudas.

Dor. ¿Y por qué se dice resolver?

Lind. Porque realmente resulta una terminacion, un fin, un paradero, un reposo, un convencimiento en esta transicion, llamada resolucion, como un matemático lo llamaria en un problema.

Dor. Pues á decir verdad yo no quedo muy satisfecha cuando la resolucion se hace en las inversiones del *acorde*.

Lind. La naturaleza está hablando por tu boca. Ciertamente no debes quedarlo tanto como en el *acorde perfecto*, y así aunque la resolucion se opere siempre que se reposa en *acorde* consonante, su terminacion no tiene lugar hasta que el bajo está en su centro, que es la *tónica* del *acorde*. El oido (el buen oido) es el legislador en ma-

terias de armonía. Siempre ha sido el que ha dado las leyes, y cuando un *acorde*, ó (para esplicarme mejor) una reunion de notas producidas á la vez, no le ha satisfecho por su disonancia, ha sido preciso buscar la resolucion, ó sea el modo de salvar las notas disonantes, que es decir, el medio de tranquilizarle, lo cual se consigue mas ó menos segun el carácter y colocacion de las notas de la resolucion. Por ello es preciso no perder de vista, que aunque la resolucion puede operarse de varios modos, con tal que sea en *acorde* consonante, la terminacion de esta resolucion no puede hacerse sino en la 4.ª de un *acorde dominante*, en el cual el bajo se halle en la parte mas persuasiva, que es la *tónica*.

Dor. Ponme un egemplo que me lo demuestre.

Lind. Atiende pues.

Do, mi, sol, si^{b}.

¿En este *acorde* tu oido pide resolucion?

Dor. Sin duda, porque así no puede quedar.

Lind. Pues resuelvo diciendo:

Re, fa, la, acorde menor

del *tono* de *re*, relativo de *fa mayor*.

Dor. Digo que salí en parte del compromiso, y que me falta algo que satisfaga mi oido.

Lind. Falta la siguiente terminacion ú otra equivalente.

Sol, si, re, fa, acorde dominante.

Do, mi, sol, do, mi, perfecto de *do*.

Dor. Luego no has terminado en la 4.ª de *do.*

Lind. Lo hubiera hecho si hubiera querido; mas para dar mas variedad, he terminado de otro modo, pues yo no he dicho sino que es preciso hacerlo en la 4.ª de un *acorde dominante*, y *sol, si, re, fa*, lo es con respecto á *do*, como *do, mi, sol, si*^{b} lo es con respecto á *fa.*

Esto supuesto no me detendré en asegurarte que toda terminacion debe hacerse por medio de la 7.ª *dominante* en la 4.ª del *tono*, ó mas propiamente de la escala de la *tónica* de dicha 7.ª

Dor. ¿Y esta regla es general?

Lind. Tanto que en mi juicio es la predilecta ley de la modulacion. No me resta que decirte sobre la materia sino que la resolucion y terminacion de un *acorde dominante* puede hacerse indistintamente en el *modo menor* ó en el *mayor*: baste saber que la 7.ª de *dominante* arrastra ó supone en su *acorde* 3.ª mayor.

Dor. ¿Por qué dices *supone*?

Lind. Porque no siempre conviene escribir todas las notas que componen un *acorde*, contentándose muchas veces con hacer sonar los que le indican positivamente: por egemplo

Do, si^{b} es distancia, como sabes, de 7.ª menor, y en el concepto de *dominante* supone las notas *mi natural* y *sol*: así que la resolucion será

fa, la,

ó

do, fa, la.

Finalizaremos la leccion de hoy con una tabla muy esencial de *acordes* de 7.as de *dominantes* en progresion de 4.as

Dor. Vamos á ver.

Lind. Dame la pluma.

ACORDES DE 7.as DOMINANTES.	RESOLUCION EN LA 4.a
Do♯, mi♯, sol♯, si ..	*Do♯, fa♯, la.*
Fa♯, la♯, do♯, mi ..	*Fa♯, si, re♯*
Si, re♯, fa♯, la ..	*Si, mi, sol♯*
Mi, sol♯, si, re ..	*Mi, la, do♯*
La, do♯, mi, sol ..	*La, re, fa♯*
Re, fa♯, la, do ..	*Re, sol, si.*
Sol, si, re, fa ..	*Sol, do, mi.*
Do, mi, sol, si♭ ..	*Do, fa, la.*
Fa, la, do, mi♭ ..	*Fa, si♭, re.*
Si♭, re, fa, la♭ ..	*Si♭, mi♭, sol.*
Mi♭, sol, si♭, re♭ ..	*Mi♭, la♭, do.*
La♭, do, mi♭, sol♭ ..	*La♭, re♭, fa.*
Re♭, fa, la♭, do♭ ..	*Re♭, sol♭, si♭*
Sol♭, si♭, re♭, fa♭ ..	*Sol♭, do♭, mi♭*

NOTAS.

Primera. Está dicho, que la resolucion puede hacerse en el *modo mayor* ó en el *menor* indistintamente.

Segunda. Estas resoluciones están en la segunda inversion.

Tercera. Pueden del mismo modo hacerse en el *tono menor* relativo.

Dor. Estas tablas me acomodan grandemente, porque al primer golpe de vista ya ofrecen mucha claridad.

Lind. En ella verás en primer lugar que la 7.a *menor* destruyendo el accidente que la hacia sensible de la escala del acorde consonante, declara como el tono ya no puede estar sino en aquella escala que contenga de menos el accidente que ella

destruye. En segundo lugar verás que en el orden de descendencia van destruyéndose sucesivamente, y uno á uno, los accidentes, mientras son sostenidos, y aumentando con la misma progresion cuando son bemoles, lo cual entiendo que demuestra con tanta fuerza que la resolucion en la 4.ª está tan en la naturaleza de la armonía cómo lo está el acorde perfecto en las vibraciones de una cuerda: y finalmente que en la terminacion se opera la conversion de la 4.ª en *tónica*, y la de la *tónica* en 5.ª, sirviendo la sensible y la 7.ª *menor* de consuelo al oido por medio del encontrado movimiento que las lleva á la formacion de la 1.ª y 3.ª nota de la escala

Dor. ¿Ya no tienes que decir sobre los *acordes*?

Lind. Sí tengo: pero desde luego te advierto que la instruccion de esta materia debe ser mas bien el resultado del exámen y de la práctica de las obras de los maestros clásicos, que el fruto de una esplicacion que siempre será escasa mientras no salga del círculo de la teórica.

Dor. ¿No hay leyes generales sobre este particular?

Lind. Las que acabo de darte lo son: tambien es una, el que no puedan usarse dos quintas justas seguidas ni subiendo ni bajando, y de todo ello te advertirá la práctica de las composiciones de los buenos maestros. Los acordes se forman de las reuniones de las distancias que dejamos demostradas en la 6.ª leccion. Decirte como pueden reu-

nirse seria un proceder infinito, porque esto es en cierto modo arbitrario y depende solamente de la destreza con que el compositor sabe salvar las disonancias en la resolucion. El oido las sufre por desagradables que sean, pero exige que se le recompense con consonancias que le consuelen del disgusto que acaba de pasar, no por estravagantes medios, hijos siempre de la impericia del compositor, sino suave y naturalmente sin violencia, y si es posible con grata sorpresa presentándole lo que no conocia ni esperaba. A Hayden le dotó el cielo con este don: sus obras están llenas de estas maravillas: en ellas se ven estas felices transiciones que conducen desde lo mas desabrido, á lo mas gustoso y esquisito con solo el ausilio de una nota introducida como sin estudio y por casualidad.

Dor. ¿Y por qué se usan los acordes disonantes? ¿hay mas que no salir nunca de los consonantes?

Lind. La música entonces estaría reducida al estrecho círculo del acorde perfecto y sus inversiones, y consiguientemente la modulacion no tendria variedad: careceria tambien de significacion, y hasta su consonancia se haria insoportable, porque falta de cadencia la constituiría en la mayor monotonía.

Dor. ¿Qué es cadencia?

Lind. Esta será parte del objeto de nuestra siguiente leccion. Hasta ahora te basta saber que el

acorde perfecto se compone de la *tónica*, *tercera* y *quinta*, y que añadiéndole la 7.ª *dominante* (en cuyo caso es acorde disonante) debe resolverse y terminarse en el consonante de la 4.ª del *tono*.

Dor. ¿Esta séptima se llama tambien *dominante*?

Lind. El acorde es el que es *dominante*, pero el uso habiendo al fin consumido la preposicion *de*, ha acabado por llamar la 7.ª *menor* unida al *acorde perfecto*, 7.ª *dominante*.

Dor. Voy á hacer mi resúmen, puesto que hemos acabado.

El *acorde perfecto* se compone de la *tónica*, de su *tercera* y de su *quinta*. Se llama *acorde* mayor cuando la tercera consta de dos *tonos*, y menor cuando no consta mas que de uno y medio.

Sufre dos inversiones en las cuales el bajo se coloca sucesivamente en la 3.ª y en la 5.ª, y en ambos casos pierde el carácter de perfecto.

Añadiéndole la 7.ª menor se constituye bajo el nombre de *acorde* de preparacion, en el cual la *tercera* se reviste del título de sensible para operar la resolucion ó la terminacion en la 4.ª del *tono*.

Y por último, teniendo cada nota del *acorde* su movimiento particular al tiempo de hacer la resolucion, las reglas de la buena armonía piden que la 7.ª *dominante* resuelva bajando de *medio tono*, como que la tercera suba de otro medio. Creo que está todo dicho.

Lind. A lo menos lo bastante para venir en co-

nocimiento de que lo has entendido: mañana hablaremos de la 7.ª *diminuta* y de la cadencia, en cuya leccion no te faltará que admirar acerca de los grandes medios que tiene la modulacion.

Dor. De cada dia me vá gustando mas este estudio, el cual me hace tomar mas aficion al piano.

Lind. Esto es natural, porque ahora conoces una porcion de cosas que ignorabas y vas entendiendo el lenguaje musical.

Dor. ¡Cuánto me falta que saber!

Lind. Tu constancia y aplicacion te pondrán al corriente de todo.

Octava Leccion.

De la 7.ª diminuta, y de las cadencias.

Dor. ¡Ay amigo! que mala noche he pasado...

Lind. ¿Cómo así, preciosa Dorina?

Dor. ¿No quiso el maligno, que otro no podia ser, traerme á la mente una idea que me ha roto la cabeza inutilmente? Vaya, vaya que estoy loca.

Lind. Lo yerras, Dorina, en entregarte á discursos agenos de tus conocimientos. Todo tu conato debe dirigirse á consolidar lo ya aprendido.

Dor. Es que de ello se trata.

Lind. En fin, sepamos: todo ello se me figura la nada entre dos platos.

Dor. No tal, no tal que no me atareo tan de valde. Pues señor ¿qué significa esta complicacion de notas que todas dicen lo mismo, y sin embargo es necesaria toda la memoria para cada una?

Lind. No te entiendo.

Dor. Yo me esplicaré. Dime ¿qué distancia cuenta una séptima menor?

Lind. Cinco *tonos*.

Dor. Pues aquí está el asunto, ¿y qué distancia cuenta una sexta supérflua?

Lind. Tambien cinco *tonos*.

Dor. ¡Ah! Gracias á Dios. Luego *do*, *la*♯ será igual á *do*, *si* ♭.

Lind. Sí, en la entonacion.

Dor. Luego una 7.ª *dominante* y una *sexta supérflua*, irán á parar del mismo modo á la 4.ª del *tono*, y entonces ¿qué se hace de aquello del dominio y de lo sensible y otras mil y quinientas que has ensartado en tus lecciones?

Lind. ¿Y quién te ha dicho, Dorina, que una 6.ª *supérflua* conduce como una 7.ª *dominante*?

Dor. ¿Cómo no? ¿Acaso el oido no es el juez?

Lind. En hora buena.

Dor. Pues señor mio, ó este juez es malo, ó ha de hacer justicia igual.

Lind. Será buen juez, y sin embargo ambas notas no conducen al mismo sitio. Aunque esta dificultad está destruida en las mismas escalas que te he enseñado, quiero desengañarte para que por ello hagas aplicacion á todos los demas casos que te ocurran de esta naturaleza. Yo no te he dicho, y es un error en que incurres por segunda vez, que la resolucion de una 7.ª *dominante* haya de ser precisamente en la 4.ª del *tono*, sino la determinacion, sin embargo de que cuando se quiere se resuelve tambien en ella. De consiguiente, un compositor para hacer mas variada su obra puede distraerse por el vasto campo de la modulacion tanto cuanto le parezca conducente al plan que se haya propuesto. Para ello puede valerse del género enarmónico cuando le acomode, y ciertamente

tu reflexion no pertenece á otro, puesto que intentas colocar una nota estraña por medio de un accidente en el lugar en donde se halla justamente otra del *tono* que estás egercitando.

Dor. Acude siempre á los egemplos: tengo la cabeza muy redonda.

Lind. Supongamos que estando un autor produciendo

Do, mi, sol, si ^{b},

quisiera engañar tu oido por medio de una salida distinta de la que tú esperas, y en vez de resolver en *fa* quisiera resolver en *mi*. Si este juez que tú reclamas á la deliberacion de lo justo, se contentase con ver pasar el *si* ^{b} (7.ª *dominante*) al *si* natural, quinta del *acorde* de *mi*, era preciso convenir en que no habia adquirido sus ideas en el templo de Astrea.

La ley está ya promulgada. La 7.ª *dominante* ha de resolver siempre bajando, y pasar de *si* ^{b} á *si* natural, no sé yo que lo sea.

Ademas de esto, ¿el *tono* de *do* cuántos *sustenidos* cuenta?

Dor. Ninguno.

Lind. ¿Y la 7.ª *dominante* qué te indica en este *tono*?

Dor. Que su resolucion y paradero debe ser en el que contenga un *bemol* en *si*.

Lind. ¿Y si del *acorde* que nos anuncia este *deber*, queremos pasar á *mi* natural mayor, procederemos bajando ó subiendo?

Dor. Me has dicho que aumentar de *sustenidos* es subir.

Lind. ¿Y te parece razonable que para subir usemos los medios de bajar? porque al fin, querer pasar desde la 6.ª supérflua, que en el *acorde* de *do* supone un ♯ en *la*, al *acorde* de *fa*, es pretension por lo menos tan estravagante, como querer hacerlo desde el *acorde dominante* de *do* á *mi* natural mayor.

Dor. ¿Y qué remedio hay?

Lind. Usar del *género enarmónico*, el cual nos enseña que *si*♭ y *la*♯ son dos cuerdas distintas que deben conducir en razon opuésta: de consiguiente si quiero ir á *mi* desde el *acorde dominante* de *do*, diré:

Do, *mi*, *sol*, *si*♭, 7.ª dominante.
Do, *mi*, *sol*, *la*♯, 6.ª supérflua.
Si, *mi*, *sol*, *si*,
Si, *re*♯ *fa*♯ *la*, acorde de 7.ª dominante.
Mi, *sol*♯ *si*, *mi*, *sol*♯ { resolucion y terminacion en el acorde perfecto de *mi* mayor.

Dor. Confieso que estoy convencida, y para en lo sucesivo te ofrezco no hacer mas juicios que aquellos que puedan deducirse de tus lecciones.

Lind. Perdona Dorina: ellas ya debieran haberte salvado de este error, porque con solo haber escrito la *escala* de *mi*, hubieras encontrado la nulidad del *si*♭ para el caso: mas lo repito, la teórica por si sola no basta en esta materia para fijar bien las reglas en la imaginacion, y por eso

te recomiendo una práctica continuada sobre todo lo que vas aprendiendo.

Dor. Entremos en al *acorde* de la 7.ª diminuta y sé indulgente.

Lind. Poco te costará de entender lo que significa esta variacion, porque teniendo ya bien comprendido lo que es un *acorde* de 7.ª *dominante,* está reducido á aumentar de *medio tono* la nota *tónica*:

v. g. { *Do, mi, sol, si*^{b}, acorde de 7.ª dominante.
Do♯ *mi, sol, si*^{b}, acorde de 7.ª diminuta.

Este *acorde*, como puedes observar, consta de terceras menores: una desde *do*♯ á *mi*: otra desde *mi* á *sol*; y otra desde *sol* á *si*^{b}. Su bajo fundamental no estando determinado por la naturaleza del *acorde*, necesita para formarse el aviso anticipado de la intencion del autor, en cuanto á la resolucion del *acorde* de la cual depende, pudiendo ser la mas variada entre todos los *acordes*.

Dor. Ves esplicándote.

Lind. Debo advertirte antes, que en ninguno hay mas necesidad de usar del *género enarmónico*; así que en los egemplos, muchas veces sustituiré los *bemoles* á los *sustenidos*, y estos á aquellos.

Lind. Lo tendré presente.

Dor Constituido el *acorde* tal como lo hemos demostrado

Do♯ *mi*, *sol*, *si*^{b},

resulta que bajando de un *semitono* cualquiera de

estas cuatro notas, el *acorde* se convierte en el de 7.ª *dominante*, y la nota bajada es la que toma el oficio de *tónica* hasta que operándose la resolucion, haga su abdicacion en la 4.ª del *tono*, por egemplo:

Si bajo el *do*♯, dará:

1.° *Do, mi, sol, si* ♭ acorde de 7.ª dominante de *do*.

Si en vez de bajar el *do*♯, bajo el *mi*, dará:

2.° *Re* ♭, *mi* ♭, *sol*, *si*♭, acorde de 7.ª dominante de *mi* ♭, 4.ª inversion.

Si en vez de bajar el *mi*, bajo el *sol*, dará:

3.° *Re* ♭, *fa* ♭, *sol*♭, *si* ♭ acorde de 7.ª dominante de *sol*♭, 2.ª inversion.

Finalmente, si en vez de bajar el *sol*, bajo el *si* ♭, dará:

4.° *Do*♯, *mi*, *sol*, *la*, acorde de 7.ª dominante de *la*, 3.ª inversion.

Dor. Algo confusillo está.

Lind. No sé por qué: ya te he dicho que es indispensable usar del *género enarmónico* para no perjudicar á las escalas respectivas. Tú debes comprender lo que esto quiere decir. Las inversiones de los *acordes* que resultan *dominantes*, nacen de que he preferido guardar el orden de notas que tiene el *acorde* de la 7.ª *diminuta* que nos hemos propuesto resolver. ¿Sabido que *do*♯ es igual á *re* ♭; que *fa* ♭ es igual á *mi*, &c: qué confusion puede quedar? Voy á presentártelo en una tabla, pues que gustas tanto de ellas, numerándote las notas que componen los *acordes*.

ACORDE DE 7.ª DIMINUTA.

	Sol♯	*si.*	*re.*	*fa.*	
Bajand. el *sol♯*	1 *Sol.*	3 *si.*	5 *re.*	7.ª *fa.*	7.ª Dominante de *sol.*
Bajando el *si.*	7.ª *La♭*	1 *si♭*	3 *re.*	5 *fa.*	Domin.te de *si♭* 3.ª inv.on
Bajando el *re.*	5 *La♭*	7.ª *do♭*	1 *re♭*	3 *fa.*	Domin.te de *re♭* 2.ª inv.on
Bajando el *fa.*	3 *Sol♯*	5 *si.*	7.ª *re.*	1 *mi.*	Domin.te de *mi* 1.ª inv.on

El bajo, segun la colocacion de los cuatro *acordes dominantes*, se halla en *sol natural*, en *la♭* y en *sol♯*, que son las notas de la primera casilla; puesto que el bajo de un *acorde* es siempre la nota mas baja, pero el *bajo fundamental* de dichos cuatro *acordes*, lo son las notas que llevan el n.° 1.°

Dor. Está claro y es muy armonioso.

Lind. Sin duda; mas el abuso en su práctica descubre la pobreza de un compositor que, no encontrando en sus ideas materiales para embellecer sus obras, acude á estos medios para deslumbrar é imponer á la ignorancia, y hacerse con una reputacion que no merece.

Dor. ¿Se resuelve de otro modo la 7.ª *diminuta*?

Lind. Se resuelve tambien en los *tonos* menores de todas las notas que siguen de un *semitono* á las de que el *acorde* de dicha 7.ª *diminuta* se compone; mas claro: cada una de las cuatro no-

tas puede ser considerada como *sensible* de la *tónica* de un *acorde* menor, y como ya sabes que la *sensible* está colocada un *semitono* antes de la *tónica*, ya no dudarás los tonos menores en que puede resolver aun sin preparacion de *acorde dominante*: por egemplo

Sol♯ si, re, fa.
La, do, mi.

Aquí el bajo fundamental del *acorde* de 7.ª *diminuta* es *mi*, por mas que dicha nota no se halle entre las del *acorde*, pues en tal caso como la resolucion es en *la*, siempre se supone la marcha desde el *acorde* de 7.ª *dominante* de su quinta.

Otro egemplo.

Sol♯ si, re, fa.
La♭ si, re, fa.
Resolucion en *sol. Do, mi♭ sol.* *

Aquí el bajo fundamental del *acorde* de la *diminuta* es *sol natural*, porque resolviendo en *do*, es de suponer la preparacion del *acorde dominante* de la 5.ª En general, el bajo fundamental que se supone á la *diminuta* en estas transiciones debe ser la 5.ª del tono adonde vas á resolver.

Dor. ¿Es esto lo que se llama *cadencia*?

Lind. Muy poca es la diferencia que hay entre *cadencia* y resolucion. Solo consiste en que la idea

* Esta transicion enarmónica es indispensable, porque la cadencia bajando debe preceder de ♭ y no de ♯.

de esta se contrae únicamente á la necesidad de salvar las notas disonantes de un *acorde*, y la de la cadencia abraza en general el movimiento de todas las notas juntas que componen un *acorde* antecedente para pasar á su consecuente.

En la resolucion se supone nota disonante que salvar. A la cadencia le basta para serlo que haya antecedente y consecuente.

Dor. ¿Cuándo hay resolucion hay cadencia?

Lind. Sin duda.

Dor. Veamos un egemplo.

Lind. Hay resolucion y cadencia en los siguientes *acordes*.

Sol$\sharp$ *si, re, mi,* antecedente disonante.
La, do, mi, consecuente consonante.
Mi, sol, si$\flat$ *do,* antecedente disonante.
Fa, la, do, consecuente consonante.
Do$\sharp$ *mi, sol, la,* antecedente disonante.
Re, fa, la, consecuente consonante.
Si, re, fa, sol, antecedente disonante.
Do, mi, sol, consecuente consonante.

Do, fa, la,
Do, mi, sol,
Sol, si, re, fa,
Do, mi, sol, do, mi,
} Cadencia de terminacion.

Dor. Noto que el bajo de todos los *acordes dominantes* (que son los disonantes) está colocado en la tercera, ó sea en la *sensible* del *tono* en que resuelve.

Lind. Regularmente se practica así para hacer mas deseada la terminacion, en cuyo caso se coloca, como lo ves, en la *tónica* del *acorde*.

Dor. Muy bonito está esto.

Lind. El tratado de los *acordes* es vastísimo, y su progresion llega al infinito; razon porque su conocimiento nunca puede ser el fruto de la teórica, sino vá unida al exámen de las obras de los maestros acreditados.

Dor. ¿La cadencia se compone siempre de *acordes*?

Lind. Por lo menos los supone.

Dor. Aquí si que temo perderme á cada paso: ¿cómo es posible acertar qué *acorde* se supone por medio de una sola nota?

Lind. De modo que sino me das mas que una nota aislada; v. g. *do*, tè diré: «si este *do* es la *tónica*, supone su *acorde*; si es la 3.ª mayor, supone el *acorde* de *la*♭ mayor; si es la 3.ª menor, supone el *acorde* de *la natural menor*; y si es la 5.ª, supone el *acorde* de *fa*: esto es en cuanto á los *acordes consonantes*, que si nos metemos en los *disonantes* puede pertenecer á todos; mas si me dieses dos notas separadamente tales como *do*, *fa*, y ellas dos solas formasen el principio y fin de la frase musical, diria sin vacilar que esta cadencia era igual á esta otra, y suponia sus acordes:

Do, Mi, Sol, Si♭.

Fa, La, Do.

Dor. ¿Y por qué?

Lind. Porque siendo *do* y *fa* el principio y fin de la frase sin mas música anterior ni posterior, la perfeccion de la *cadencia* y la *terminacion* de la *resolucion* pedian de justicia disonancia en el antecedente para dar por medio de ella y de la consonancia en el consecuente mas satisfaccion al oido de haber llegado al término final.

Dor. Si te doy por egemplo, primeramente *fa, sol*, y en seguida *mi, sol*: ¿cómo conocerás por medio de esta cadencia el tono en que estas y los *acordes* que representan estas notas segun van propuestas?

Lind. Del modo mas sencillo. Vamos por partes: primeramente es de saber si hay mas música antes ó despues de lo que me presentas, porque si la hay es preciso reconocerla para fijarse bien en lo que ello significa.

Dor. Digo que no.

Lind. Pues en tal caso haré el siguiente raciocinio con el fin de esplicartelo bien.

Fa, sol es una disonancia: ¿á qué *acorde disonante* podrán pertenecer estas notas, que pueda resolver un *acorde consonante*, á que pertenezcan *mi, sol*, segundo miembro de la proposicion?

Mi, sol es una tercera menor que solo puede combinarse consonantemente, ó en el *acorde* de *do mayor* como 3.ª y 5.ª, ó en el de *mi menor* como *tónica* y 3.ª, y de aquí no puedo salir.

Fa, sol es una segunda mayor: ¿á qué *acorde* de preparacion podrá pertenecer, que resuelva

en *mi menor* ó en *do mayor*? al de *fa* no será, porque entonces diria *fa*, *la*, *do*, *mi* ^{b}; para resolver en *si* ^{b} tampoco será el de *re*, porque *fa* es tercera menor de *re*, y está dicho que el *acorde* de *dominante* exige *tercera mayor*, ademas de que el *sol* estaria por demas: luego esto es incombinable. ¿Será pues este *fa*, *sol* una segunda invertida? Probemos á ver, *sol*, *fa* es bien una *séptima menor*, ¿y esta *séptima menor* no podrá ser la *dominante* que conduzca á *do*? ¿qué duda tiene? Luego *fa*, *sol*, *mi*, *sol*, igual á

Sol, *si*, *re*, *fa*.
Do, *mi*, *sol*, *do*, *mi*.

Dor. Algo convencida estoy, pero conozco que aun necesito de mas esplicacion.

Lind. No te canses. En vano estariamos hablando de ello un mes entero: la práctica de una hora te será de mas provecho. En último resultado no hay mas que un solo *acorde* consonante, que es el de 3.ª y 5.ª, porque los demas consonantes todos son inversiones de él. Por consecuencia debiendo resolverse siempre en *acorde consonante*, no será difícil reconocerle ni acertar por él el *acorde* antecedente.

Dor. ¿No hay mas cadencias que estas?

Lind. Las cadencias en rigor son de dos clases, perfectas é interrumpidas: las perfectas son las que tienen su consecuente en *acorde*, en donde el oido descansa y encuentra buen sentido; las inter-

rumpidas son las que carecen de este reposo y en cierto modo piden continuacion en el canto. Las diversas doctrinas producidas por la falta de exactitud en las plumas que han tratado esta materia ha dividido dichas segundas cadencias en imperfectas, escusadas, interrumpidas y rotas ó cortadas, y cada cual se ha creido árbitro de aplicar estas voces como le ha parecido.

Dor. Bueno será conocer esta subdivision por si se ofrece hablar de ella.

Lind. Pues que lo quieres vamos allá.

La cadencia es perfecta cuando dice

Sol, si, re.
Do, mi, sol.

Porque pasar del *acorde* de la quinta al de la cuarta es marchar lo mas regular y concluyentemente posible.

Es imperfecta cuando dice

Do, mi, sol.
Sol, si, re.

Porque el movimiento de 4.ª sobre la 5.ª no es tan concluyente como el anterior.

Es escusada cuando en vez de descansar en un *acorde consonante*, discurre por otro disonante que reclame per lo mismo resolucion: v. g.

Sol, si, re, fa.
Do, mi, sol, si^b.

Es interrumpida cuando el consecuente conserva alguna de las cuerdas del antecedente prolongando su sonido á pesar del movimiento del bajo, que al fin obliga á terminar debidamente: v. g.

Bajo.

Fa, la, do, fa, antecedente.
Do, sol, do, fa, consecuente prolongado.
. . . . . . *mi.*

Quiere decir, que el *fa* del antecedente queda sonando en el consecuente hasta que le reemplaza el *mi,* lo cual tambien se llama *ligadura.*

Y finalmente, es rota ó cortada cuando la resolucion se hace, en vez de la 4.ª, en el *tono* menor relativo de ella: v. g.

Sol, si, re, fa.
La, do, mi.

Dor. ¡Jesus cuánta variedad!

Lind. No acabaría si hubiese de hablarte de todas las doctrinas vertidas en el asunto, en mi juicio inutilmente, porque en ello no veo sino un hacinamiento de palabras que no contribuyen mas que á hacer complicadísimo lo que es de su naturaleza muy sencillo.

Dor. Si hemos concluido, voy á hacer mi resumen.

Lind. Bien puedes.

Dor. Subiendo un *semitono* la *tónica* del *acorde dominante de séptima,* resulta la 7.ª *diminuta,*

la cual rebajada de un *semitono* en cada una de las cuatro notas de que se compone el *acorde*, ofrece *cuatro acordes* de 7.ª *dominante* de los que son *tónicas* las notas rebajadas, y 7.ᵃˢ las que se le siguen de un *tono* bajando.

Que consideradas cada una de sus cuatro notas como *sensible*, puede resolver en el *tono* menor de cada una de las cuatro notas que respectivamente se las siguen de un *semitono*, siendo en este caso el *bajo fundamental* de la 7.ª *diminuta*, la 5.ª del *tono* donde se intente la resolucion.

Que estas operaciones, á las que llamamos resolucion, son las que se denominan tambien *cadencias* cuando su idea contiene el general movimiento de todas las notas, cuyas *cadencias* se subdividen en perfectas ó interrumpidas: perfectas cuando el reposo que causan al oido no tiene contradiccion, é interrumpidas cuando el oido necesita continuacion en el canto para llegar al punto de perfecta conviccion.

Lind. Así se consideran las que se llaman de sucesion armónica, y como las hay de terminacion de una frase, bueno será que no dejemos esta clase en el tintero.

Dor. No lo dejes por tan poco.

Lind. Esta última cadencia, como está ya demostrado en el curso de esta leccion, se compone regularmente de aquellos *acordes* que mas señaladamente terminan un *aire* en el *tono* en donde está escrito.

Egemplo.

Do , mi , sol.
Do , fa , la.
Do , mi , sol.
Sol, si , re , fa.
Do , mi , sol, do , mi.

Cuando aun se quiere persuadir mas, suele componerse de los siguientes *acordes.*

Do , mi , sol.
La , do , fa.
Fa , la , re.
Sol, do , mi.
Sol, si , re , fa.
Do , mi , sol, do , mi.

Basta por hoy, Dorina mia.

*

Nona Leccion.

Del compas.

Lind. ¿No se te ocurre hoy ninguna observacion que hacer, preciosa Dorina?

Dor. Harto escarmentada quedé de la de ayer.

Lind. Toda vez que nada tienes que decir, empecemos nuestra leccion que no debe de ser larga.

El compas es el que conduce el canto con valor y medida; esto ya lo sabes. Se divide en perfecto é imperfecto; ó en par é impar; ó en binario y ternario, que con todos estos nombres se le califica.

Dor. Estas uomenclaturas me aburren.

Lind. Basta que retengas la idea de sus atribuciones, *cuadrado* y *triángulo.*

La raiz del compas ó su base es la division igual á cuatro partes, y se designa en la llave con una C antes de escribir los accidentes del *tono*: los antiguos ponian una *O* lo cual era mas análogo, porque lo que se trata de significar es, que la figura llamada *semibreve*, ó (mas propiamente á la francesa) redonda, dividida en cuatro partes iguales, debe llenarle perfectamente: todos los demas compases que se usan en la música derivan de este, y son fracciones suyas.

Dor. Hasta ahora vá bastante claro.

Lind. Las notas que llenan su valor por mitad, sabes que se llaman *mínimas*: las que le llenan por cuartas partes sabes que se llaman *semínimas*, &c: los franceses llaman blancas á las primeras de estas dos clases, y negras á las segundas, lo cual por la conformidad con su forma no deja de ser mas espedito y cómodo: así las llamaremos nosotros, porque tú eres de mi opinion: «*en donde está el bien allí se toma.*"

Dor. Conforme: *redonda*, *blanca* y *negra*, por *semibreve*, *mínima* y *semínima.* Las demas como las bautizaron.

Lind. Ahora pues, todo cuanto hay que saber acerca de los distintos compases que se usan en la música, y que se anuncian en forma de fraccion ó quebrado es lo siguiente: el denominador ó el número de abajo declara la calidad de las notas, y el numerador ó el número de arriba fija la cantidad que de ellas debe constar el compas.

Dor. No olvides los egemplos.

Lind. Supongamos $^3/_4$ y te pregunto, ¿qué clase de notas serán aquellas que con cuatro de ellas lleno por partes iguales un compas de una redonda?

Dor. Serán negras.

Lind. Luego debiendo el numerador indicarme la cantidad que debe llenar el compas, diré que el compas de $^3/_4$ pide tres negras, y por consecuencia que es impar.

Otro egemplo. Supongo que la indicacion dice $^3/_8$, ¿qué notas serán las que ocho de ellas llenen

en partes iguales el valor de una redonda?

Dor. Corcheas.

Lind. Siendo pues el numerador el que designa la cantidad, diré: que cada compas debe componerse de tres corcheas ó del valor equivalente, y como ha de constar de partes iguales, diré que es impar ocupando cada parte una corchea.

Dor. Escucha, Lindoro: ¿por qué muchas veces la C que se pone al principio de un *aire* para denotar el compas, contiene una raya que la divide de arriba abajo?

Lind. Porque con esa raya que divide la C en dos mitades, se dá á entender que el compas no contiene mas que dos partes, y deben llenarle dos blancas ó su equivalencia, tal como si en vez de dicha figura se pusiera $^2/_2$.

Dor. ¿Qué $^2/_4$ no seria lo mismo?

Lind. No, porque dos por cuatro, segun lo dicho, no contendria mas que dos negras en el compas, cuando en el de la C barrada se requieren dos blancas.

Dor. ¿Y si en un compas barrado encontrase una redonda, cómo la dividiria?

Lind. La dividirás como mas te acomodase para la mejor distribucion, pero no supondria mas que dos partes, la mitad al alzar y la mitad al dar.

Dor. Yo no veo diferencia pues de un compas á otro.

Lind. La diferencia está en la mas ó menos lentitud del movimiento, puesto que en dos par-

tes emplearás la mitad de tiempo que en cuatro.

Dor. Sin embargo como el movimiento puede ser mas ó menos lento segun la advertencia que lleva el aire al principio, ¿no podria decirse que andante C es igual á adagio ¢?

Lind. Es verdad. Lo que queda por decir de esta leccion destruirá tu argumento: ten paciencia.

De acuerdo ya sobre el modo de dividir un compas en términos de que, aun encontrando $^{2}/_{1}$ sabriamos que en este compas entraban dos redondas, debo advertirte que cada parte de las que dividen un compas tiene su *debil* ó su *fuerte*, lo cual hace alusion al antecedente y consecuente de la cadencia.

Dor. Vamos á ver.

Lind. ¿No has notado que cuando se egecuta un aire, los que le oyen, aunque no lo entiendan ni tengan el menor conocimiento de lo que se toca, llevan sin dificultad el compas, batiéndole oportunamente?

Dor. Si tal: en la serenata que me diste en la noche de la víspera de mi santo, llevé perfectamente el compas desde la cama, y eso con no haber oido hasta entonces lo que allí tocaste á la guitarra.

Lind. Eso te prueba que algun misterio debe de haber que tú no has comprendido aun.

Dor. Seguro.

Lind. Pues este misterio no es otra cosa que el antecedente y el consecuente de la cadencia. Su-

pongamos el compas á cuatro partes C, y que hemos de cantar las seis negras siguientes, *fa*, *mi*, *re*, *do*, *si*, *la*: veamos como le llevas.

1.° 2.° 3.° 4.° | 1.° 2.°
Dor. Allá voy: *Fa*, *mi*, *re*, *do*, | *si*, *la*. *

Lind. Ciertamente nadie que te oyese contar estas seis notas de igual valor entre sí, las distribuiria como acabas de hacerlo.

Dor. Ni á mí me parece bien, si he de decir lo que siento. Veamos otra vez.

3.° 4.° | 1.° 2.° 3.° 4.°
Fa, *mi*, | *re*, *do*, *si*, *la*. |

Tampoco me gusta así; aguarda, aguarda: me parece que ya dí en ello.

4.° | 1.° 2.° 3.° 4.° | 1.°
Fa, | *mi*, *re*, *do*, *si*, | *la*.

Lind. Lo acertaste al fin. De aquí inferirás que los tiempos fuertes en un compas de cuatro partes son el 1.° y el 3.°, y que los débiles son el 2.° y el 4.°

Las seis notas que has cantado, siendo naturales pertenecen al *tono* de *la menor*, cuyo *acorde* se compone, como sabes, de *la*, *mi*, *do*, y los *tiempos* ó partes *fuertes*, exigiendo siempre de los *débiles*, indicacion positiva de la cadencia, la practican en las notas que mas pertenezcan á la armonía del *tono* en que se modula.

Dor. ¡Cuánto me gusta la leccion de hoy! ¿y

* Los guarismos denotan los tiempos ó partes del compas.

si cantamos *fa*, *mi*, *re*, *do*, *si*, *la*, *sol*, cómo batiremos el compas á cuatro partes?

Lind. Siendo esta una escala de 7.ª *dominante* bajando sobre el *sol tónica*, y los *tiempos fuertes* reclamando con preferencia las notas del *acorde*, diremos:

3.º 4.º 1.º 2.º 3.º 4.º 1.º
Fa, *mi*, | *re*, *do*, *si*, *la*, | *sol*.

Dor. Claramente veo ahora que no es lo mismo este compas C que estotro ₵.

Lind. Celebro que hayas caido en ello, y aun acabarás de convencerte del modo siguiente: elige el adagio que quieras de Haydn escrito á cuatro partes: escríbelo tú á dos partes, y verás cuán notable diferencia resultará. Las cadencias perderán su equilibrio, y las frases jamás descansarán en el lugar que les pertenece. El movimiento en la música es lo que mas decididamente contribuye al efecto y á la espresion. Cualquiera composicion por mérito que tenga, por bellísima que sea, hará un efecto detestable, si estando escrita por egemplo á tres partes se egecutase á cuatro, robando notas de uno en otro compas. Del mismo modo lo mas grato seria insufrible, si siendo un adagio se egecutase alegro, ó por la inversa. Los mas que han escrito de armonía, quizás por parecerles despreciable esta materia se han creido exentos de dar su esplicacion; ¡mas de cuántos malos ratos son deudores á los que han querido penetrar como un arcano la cosa mas sencilla!

Dor. ¿El compas á dos tiempos en dónde tiene su débil y su fuerte?

Lind. Al alzar y al dar.

Dor. ¿Y el de tres partes?

Lind. Este compas se llama imperfecto porque el valor del antecedente y del consecuente de la cadencia ha de ser siempre desigual. Cuando el canto está bien razonado, nunca deja duda de que lo que se opera al dar es una cadencia, y por ello el fuerte debe encontrarse allí, debiendo la indicacion constar en el 3.°: el 2.° participa unas veces de la solidéz del 1.°, y otras de la debilidad del 3.° segun la naturaleza del canto.

Dor. ¿Las cadencias no pueden tener su efecto sobre los tiempos ó partes débiles?

Lind. Nunca, pero en este compas de tres por cuatro suele haber sus excepciones, de lo cual te dirá mas el exámen de las obras escritas en él, que cuanto yo pudiera.

Dor. ¿De dónde trae su origen esta subdivision de tiempos débiles y fuertes?

Lind. De la naturaleza de nuestro oido.

Dor. ¿Cómo es que el compas de $^6/_8$ se lleva en dos partes iguales, siendo su valor equivalente á tres negras?

Lind. Por la razon de que las cadencias en este compas reclaman solo dos tiempos, uno *débil* y otro *fuerte*, y porque siempre que el número de *notas* puede dividirse en dos cantidades iguales se prefiere, como en todo, lo perfecto á lo imperfecto.

Dor. ¿Hemos concluido?

Lind. Sí.

Dor. Pues lo siento como soy Dorina: oye mi resumen.

Compas es la justa distribucion del valor de las notas que deben concurrir á formar las partes que las cadencias necesitan: se divide en perfecto é imperfecto. El perfecto es el par ó binario, y el imperfecto es el impar ó ternario. El compas dividido á cuatro partes iguales se anuncia por medio de una C, para denotar que se llena con la figura llamada generalmente *semibreve*, y por nosotros *redonda*. Los demas compases son derivados de este y son sus fracciones, de las cuales el denominador indica la calidad, y el numerador la cantidad de las notas que deben componerle. Siempre que la cantidad puede dividirse en dos partes iguales, se prefiere el perfecto al imperfecto. El compas de cuatro partes tiene el *fuerte* en el 1.er y 3.er tiempo, y el *débil* en el 2.° y el 4.°: el de dos partes tiene el *fuerte* al dar, y el *débil* al alzar; y el de tres partes tiene el *fuerte* al dar, y el *débil* al alzar, siendo el tiempo intermedio comun de dos.

Décima Leccion.

De las notas de tránsito y de los periodos musicales.

Dor. Buenos dias, Lindoro.

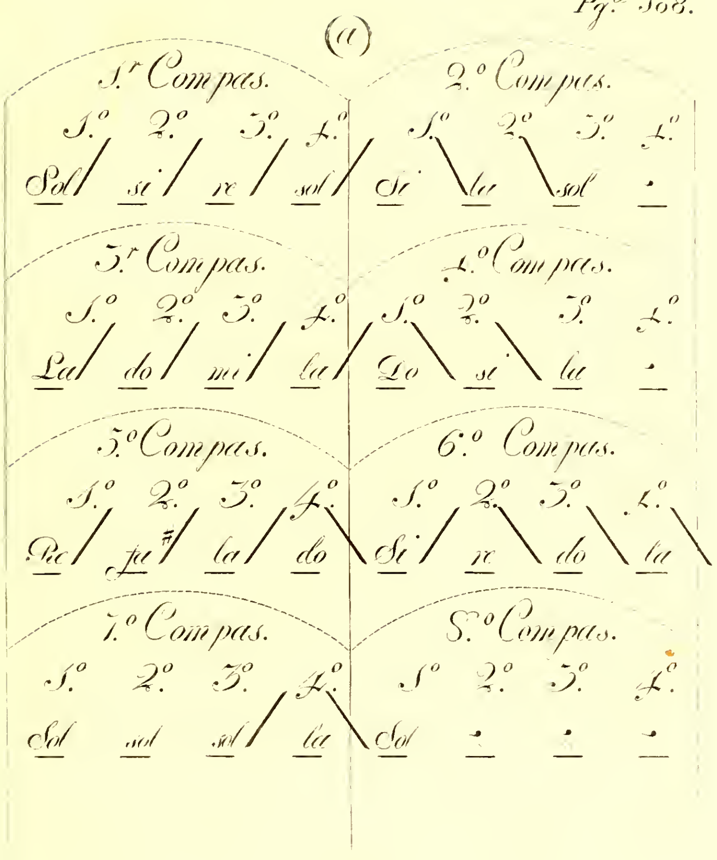
Lind. Así te los dé Dios, Dorina mia.

Dor. Antes de empezar nuestra nueva leccion me has de oir dos palabras, sin que ello sea impugnar en lo mas mínimo la leccion de ayer.

Lind. No temas que me ofenda: di cuanto te ocurra.

Dor. Has de saber que al ir á acostarme encontré casualmente sobre la silla el cuaderno de las sonatas, y abriéndole sin designio, se presentó á mis ojos la 3.ª escrita á cuatro tiempos, que empieza, cantando en *sol mayor*, con notas negras, como se vé en la lámina siguiente.

Como precisamente estaban tan frescas las reglas de tu leccion, no pudo menos de chocarme la disparidad que encontraba entre ellas y este canto. Desde luego observo que el 2.º y 4.º tiempo del primer compas contienen notas del *acorde* de *sol*, á pesar de que me has dicho que estos tiempos siendo los *débiles* deben indicar las cadencias: pase el 2.º compas: mas en el 3.º y 4.º ¿hay ni una sola nota del *acorde* del tono en ninguna de las partes fuertes? ¿y en el 6.º? aquí si que, ami-



(a) Las líneas así / denotan que la entonación de las notas que siguen es la inmediata subiendo: y al contrario quando se encuentren así \

go mio, van por el suelo tus principios, pues que no solo encuentro una nota del *acorde* en el 2.° tiempo, sino que en el 3.° que es el fuerte, y en donde debia estar segun tus reglas, hallo un *do* estraño en el *acorde* de *sol*, que es el *tono* en que está escrita la sonata.

Lind. ¿Has concluido?

Dor. Ya: no te pongas serio.

Lind. Yo me guardaré bien. Dime inocente, ¿quieres que una sonata, aunque tenga ocho hojas de larga, no salga jamás de una escala?

Dor. Ya empiezo á correrme de mi simpleza; lo mejor será que no prosigas.

Lind. Todo lo contrario: tu proposicion será la materia de nuestra leccion de hoy.

Dor. Dios quiera que á lo menos sirva de algo: temblando estoy como una azogada.

Lind. Los ocho compases que has presentado componen un verdadero periodo, porque constan de dos frases ó proposiciones, y de una definicion. El 1.° y 2.° compas forman la 1.ª proposicion: el 3.° y el 4.° forman la 2.ª proposicion, y los cuatro siguientes determinan la cuestion por medio de la definicion que vá á reposar en la nota *tónica*, como pudiera haberlo hecho en la 5.ª del *tono*, si el 6.°, 7.° y 8.° compas dijesen:

1.°	2.°	3.°	4.°	1.°	2.°	3.°	4.°	1.°
Si,\	*sol*,/	*mi*,\	*re*	*do*♯,	*do*♯,	*do*♯,	*do*♯,/	*re*.

Ahora pues, contrayéndome á tu observacion, ¿qué me importa que el 2.° tiempo del 1.er com-

pas contenga una nota del *acorde*, cuando el 3.° contiene otra? Lo mas que esto probará es que la cadencia no tiene efecto hasta el 2.° compas, porque allí se opera justamente. La consecuencia de las proposiciones hace que el 4.° tiempo pase en espera, para empezar del mismo modo la 2.ª proposicion, que por ser en la escala de *la* menor contiene tan cumplidamente su cadencia en el 2.° compas, que es el 4.° del periodo, como la contuvo la primera proposicion.

Dor. Luego no es indispensable que cada parte débil y fuerte formen cadencia.

Lind. Cierto que no: basta que cuando la haya proceda de aquella á esta: *sol, si, re, sol,* es lo mismo para el caso que *sol, sol, sol, sol*; y ya ves que en ello no debe haber inconveniente.

Dor. Convengo, pero ¿y el *do* del 6.° compas que viene al *tiempo fuerte* despues de dos notas del *acorde* de *sol*?

Lind. Está en el mismo caso, como vas á ver: *re, fa*♯, *la, do,* del 5.° compas, pertenecen al *acorde dominante* que debe resolver en *sol*, como realmente sucede, salvando la nota *do*, que es la disonante, por medio de la 3.ª *si*, que suena al dar del 6.° compas, y queriendo acabar el periodo con cadencia de terminacion, viene el *do* al tercer tiempo, como *acorde* de 4.ª y 6.ª, para finalizar en *sol* á favor del *acorde* de su 5.ª, al cual pertenece la nota *la* del 4.° tiempo del 7.° compas.

Dor. Todo está muy bueno, pero yo no lo veo tan claro como quisiera.

Lind. Es del todo imposible que con una instruccion teórica consigas la claridad que apeteces. Sin la práctica, inutilmente se escribirian volúmenes sobre la materia, con los que no se conseguiria mas que abrumar la memoria con preceptos que á nada contribuirian. Lo dicho hasta aquí debe bastarte para formar tu juicio y egercitar tu razon en los distintos casos que te irán prestando las obras al tiempo de egecutarlas. En nuestra última leccion trataremos este asunto con mayor estension, y por ahora vamos á ver lo que son notas de tránsito.

Si en la música no hubieran de escribirse mas que las notas que constituyen los *acordes*, este arte, llamado con razon divino, careceria de espresion y se veria perjudicado en la parte mas bella de sus facultades. La armonía es la reunion de las notas que forman un *acorde*, haciéndolas comparecer á la vez en el oido, y la melodía es el sucesivo canto de las notas, enlazando entre sí las del *acorde*, y las de tránsito para pronunciar el razonamiento de la idea que el compositor quiere desenvolver.

Es pues á la melodía â quien pertenecen las notas de tránsito, sin embargo de que la armonía es la gloriosa estirpe de donde todo procede. El objeto de ambas es el triunfo de la inspiracion. La magestad, la pompa, la grandeza piden llenas ar-

monías que alborocen el corazon: la dulzura, la inocencia, el dolor, la gracia requieren melodía á propósito para mover el sentimiento hácia donde conviene al fin propuesto. ¡Cuán acertado seria que á los compositores profesores de música se les obligase á cursar en las universidades algunas materias literarias, sobre todo aquellas que desenvuelven las pasiones del corazon humano! pero yo me distraigo, y tu instruccion lo padece.

Dor. Te escucho con el mayor gusto.

Lind. Son notas de tránsito todas aquellas que perteneciendo á la escala de un *acorde*, no son parte de él.

Dor. ¿No habrá un egemplo?

Lind. Voy á ponerlo.

Sol, si, re, fa.

Es un *acorde dominante* de 7.ª: si intercalas en él las notas de la escala, dirá:

la, do, mi,
Sol, si, re, fa.

El *la*, el *do* y el *mi* son notas de tránsito que no pueden sonar en los *tiempos fuertes* del compas, sino asidas ó acompañadas de las notas del *acorde*, v. g.

	1.º	2.º	3.º	4.º	1.º	2.º	3.º
Negras. .	*Sol,*	*la,*	*si,*	*do,*	*re,*	*mi,*	*fa.*
Corcheas.	1.º *Sol, la,*	2.º *si, do,*	3.º *re, mi,*	4.º *fa.*			

Entre las notas de tránsito y las de los *acordes* existen todas cuantas van discurriendo por el inmenso campo de la melodía, bien sean *diatónicas*, *cromáticas* ó *enarmónicas*, basta tener presente la regla que fija los tiempos que son débiles y fuertes para la formacion de las cadencias.

Dor. ¿Las notas de tránsito pueden ser acompañadas con las de los *acordes*?

Lind. Seguramente, porque como estas pertenecen á las escalas respectivas, el *acorde* no puede menos de reconocerlas como de su familia, con tal que no ocupen el lugar que corresponde á las primogénitas en la distribucion de los tiempos del compas; mas ten presente que esto quiere decir tambien, que con un *acorde* de una escala no pueden acompañarse notas de tránsito que pertenezcan á otra escala, á menos que la combinacion no las ofrezca como *cromáticas* de la escala en que esté el *acorde* acompañante.

Dor. Dudo si lo he entendido: ponme un egemplo si te es posible.

Lind. Con el *acorde* de *do* pueden acompañarse las notas siguientes:

Corcheas. * *Do*, 1.º *re*, *mi*, 2.º *fa*, *sol*, 3.º *la*, *si*, 4.º *do*, |

do, 1.º *si*, *la*, 2.º *sol*, *sol*, 3.º *fa*, *mi*, 4.º *re*, | *do*.

* En este egemplo es la naturaleza del canto la que determina la entonacion subiendo ó bajando de las notas, faltos de medios de esplicacion.

Dor. Lo entiendo, y la duplicacion del *do* y del *sol* conozco que es efecto de la necesidad de la cadencia.

Lind. Pues oye lo que tambien puedes acompañar con el *acorde* de *do.*

Corcheas all.º * { 1.º *Do do♯,* 2.º *re re♯,* 3.º *mi fa,* 4.º *fa♯ sol,* | 1.º *sol fa♮* 2.º *fa mi,* 3.º *mi re,* 4.º *re sol,* | *do.*

El curso de la escala nos hace ver que, no habiendo salido de la de *do*, las notas accidentadas que se hallan en ellas son del *género cromático*, y pueden y deben acompañarse con el *acorde* del *tono*; mas en lo siguiente ya pide otro *acorde* como lo vas á ver.

Corcheas all.º * { 1.º *Do do♯,* 2.º *re re♯,* 3.º *mi fa,* 4.º *fa♯ sol,* | 1.º *fa♯ la,* 2.º *do si,* 3.º *la re,* 4.º *mi fa♯,* | *sol.*

En todo el primer compas estamos en *do*, mas al prorumpir el 2.º compas, nos hace ver la marcha de sus notas *fa♯*, *la*, *do*, que el *acorde* de su acompañamiento debe ser el de *re* con 7.ª menor, que es el dominante, para resolver en *sol*, adonde efectivamente va á parar: tu juicio, cuando toques el piano ó cantes, no debe separarse de la consideracion del *acorde*, á que pueden perte-

* Nota como la anterior.
* Idem idem.

necer las notas que estás egecutando. Las cadencias son las que las descubren, y así lograrás poner un acompañamiento á un canto cualquiera, que aunque no sea el mismo que el autor hubiera puesto, no por ello dejará de estar bien, sino se aparta de las reglas que te he enseñado.

Dor. ¿Cómo puede estar bien no estando conforme con el del autor?

Lind. Si seis personas te hablan de un solo objeto, todas ellas pueden hablarte bien, y decirte la misma cosa sin usar ni iguales palabras, ni igual construccion, y esto mismo es lo que quiero que entiendas cuando te digo que puedes hacerlo bien sin valerte de los medios que otro se valdrá en el mismo caso. Haz tu resumen que hemos concluido.

Dor. No debe ser muy largo á lo que entiendo: allá voy.

Las frases en la armonía constan de proposiciones, las cuales concurren á formar un periodo musical de un número fijo de compases, al fin de los que sucede el reposo en el *acorde* de la 5.ª, ó en el de la *tónica*.

Las notas de tránsito son aquellas que perteneciendo á la escala de un *acorde*, no son parte de él: pueden ser *diatónicas* ó *cromáticas*, con tal de que no se den en los tiempos fuertes sin ir como protegidas por las del *acorde*, aunque pueden y deben ser acompañadas por ellas cuando el caso lo requiera.

Lind. Muy bien: hasta mañana.

*

Undécima Leccion.

Del arte de modular, y de las transiciones ó mudanza de tono.

Lind. La modulacion, en sentido general, es el uso de todo cuanto llevo dicho hasta aquí. Se modula diatónicamente cuando no se emplean mas que las cuerdas de los *acordes diatònicos*: se modula diatónica y cromáticamente cuando se hace mas ó menos uso de las cuerdas *cromáticas* mezcladas con las *diatónicas*. Es decir que se puede modular diatónicamente sin ausilio de otro género, y que no se puede hacer cromática ni enarmónicamente sin que concurra lo diatónico.

Las cuerdas *cromáticas* en el tono de *do* son, subiendo *do*♯, *re*♯, *fa*♯, *sol*♯, *la*♯, y bajando *si*^{b}, *la*^{b}, *sol*^{b}, *mi*^{b}, *re*^{b}, y si se modulase solamente en ellas dejarian de ser *cromáticas*, porque los *sustenidos* y *bemoles* demostrados forman una progresion *diatónica* bien agena del tono de *do*; y aplicando las mismas razones á las cuerdas *enarmónicas* se concibe la imposibilidad de modular aisladamente en estos géneros, sin servirse al mismo tiempo del *diatónico*.

La modulacion es como el elemento en donde existe la transicion, la cual significa ir de un tono á otro tono; es decir, abandonar las veinte y sie-

te cuerdas del *gran sistema musical* del *tono* que se intenta dejar para posesionarse de otra igual cantidad perteneciente al *tono* adonde se quiere pasar.

Dor. Hemos llegado adonde yo queria: mi gran dificultad está en la estension de la facultad de pasar de un *tono* á otro. Ya sé como se resuelven los *acordes dominantes.* Sé tambien la variedad de la 7.ª *diminuta*, pero esto debe de ser un grano de anís, comparado con la multitud de mudanzas que noto en la música cuando la egecuto.

Lind. No está el mérito del compositor en la abundancia de las transiciones. Esto es sumamente fácil, y descubre gran pobreza en el fondo del que escribe. Haydn y Mozart te lo harán ver en la inmensidad de sus obras.

Dor. Sin embargo bueno es saberlo.

Lind. Y es indispensable imponerse en ello para hacer un uso prudente.

El modo de pasar de un *tono* á otro consiste en considerar como *diatónica* de otra escala una ó varias cuerdas *cromáticas* del que se intenta abandonar.

Dor. Hazmelo ver por un egemplo.

Lind. El *tono* de *do* contiene el *fa*♯ como nota *cromática*; haciendo pues uso de ella como *diatónica*, y produciéndola en el concepto de antecedente, su consecuente dirá *sol*, porque todo consecuente de un antecedente sostenido ha de ser de un *semitono* subiendo, así como el antecedente, siendo *bemol*, tendrá su consecuente de un *semi-*

tono bajando, y reduciendo á práctica esta regla haremos la siguiente transicion.

	Do, mi, sol.	
Preparacion. . . .	*Re, fa♯, la, do.*	Cadencia de
Resolucion. .	*Sol, si, re, sol, si.*	terminacion.

Supongamos dos notas *cromáticas* de la escala de *do* que tomamos como *diatónicas*, y sea el *re♯* y *fa♯*, dirá entonces.

	Do, mi, sol.	
Preparacion. . . .	*Si, re♯, fa♯, la.*	Cadencia de
Resolucion .	*Mi, sol♯, si, mi, sol♯*	terminacion.

Otra suposicion bajando en la escala de *do*: notas *cromáticas* *la*^{b}, *si*^{b} que tomamos por *diatónicas*.

Do, mi, sol. *
Si^{b}, *re, sol, la*^{b}
Mi$_{b}$ *sol, si*^{b}

Dor. ¿Cuándo conviene dejar un tono para pasar á otro?

Lind. Cuando el canto empieza á degenerar en monotono, ó cuando lo exige lo que se quiere espresar.

Dor. ¿Y no hay mas reglas que fijen los tonos

* Esta transicion no es tan feliz como si el *acorde perfecto* fuese menor: así la recomendamos.

en donde se pueden efectuar las transiciones?

Lind. No, porque se puede pasar á cualquiera con tal de que esté bien preparado; aquella transicion es mas natural y agradable que contenga mas cuerdas comunes á los dos *acordes*.

Dor. ¿No hay número fijo de *acordes*?

Lind. Toda la ciencia de los *acordes* se reduce á cuatro combinaciones de dos terceras, y siete de tres.

Dor. Demuéstramelas.

Lind. Pon atencion.

1.ª Combinacion. Una 3.ª mayor y otra menor tal como . . . . *Do, mi, sol.*

2.ª Combinacion. Una 3.ª menor y otra mayor tal como . . . . *Do, mi*♭*, sol.*

3.ª Combinacion. Dos terceras menores tal . . . . como . . . . *Do*♯*, mi, sol.*

4.ª Combinacion. Una 3.ª diminuta y otra mayor tal como . . . . *Do*♯*, mi*♭*, sol.*

Dor. Veamos las combinaciones de tres terceras.

Lind. 1.ª Una 3.ª mayor y dos menores como *Sol, si, re, fa.*

2.ª Tres terceras menores como . . . . . *Sol*♯*, si, re, fa.*

3.ª Una 3.ª menor, otra mayor y otra menor como. . *Sol, si*♭*, re, fa.*

4.ª Dos terceras menores y una mayor como . . . . . *Sol*♯*, si, re, fa*♯*.*

5.ª Una 3.ª mayor, otra menor y otra ma-

yor como. . *Sol, si, re, fa♯.*

6.ª Una diminuta y dos menores como *Sol♯, si* ^{b}, *re, fa.*

7.ª Una 3.ª mayor, otra diminuta y otra mayor como *Sol, si* ^{b}, *re* ^{b}, *fa.*

Dor. ¿Están aquí todos los *acordes* que hay en la armonía?

Lind. Aunque no están aquí todos, los demas son como secciones de estos, los cuales son agenos de nuestro objeto.

Dor. ¿No podrias darme alguna regla que me facilitase el conocimiento del *tono* en que toco, en cualquier parte en que me halle de una sonata?

Lind. ¿Que mas reglas quieres qué las aprendidas? tú ya no debes ignorar el *tono* en que esté escrita la tal sonata?

Dor. Eso se demuestra en la llave, y conozco tambien cuando es mayor ó menor.

Lind. Supongámosla escrita en *fa* natural mayor.

Dor. Con un *b.* en *si.*

Lind. *Fa, la, do,* son las notas del *acorde perfecto* en este *tono*: *fa, si* ^{b}, *re,* el de su 4.ª y 6.ª; y *do, mi, sol, si* ^{b}, el *dominante.* Estas notas y las de tránsito son las que sin duda formarán las primeras modulaciones de dicha sonata, porque si está en *fa* no ha de empezar cantando por otro *tono*, en el cual no cabe duda de que permanece, mientras no comparezca un accidente que altere diatónicamente la escala.

Dor. Ya me has hecho ver como pueden tomarse como *cromáticos* y como *diatónicos.*

Lind. Para esplicar bien las cosas es fuerza decirlas de mil maneras.

Hemos supuesto que la sonata es en *fa*: hemos dicho que este tono tiene un *bemol* en *si*, luego en viéndole reemplazado por un *becuadro* ya no hay duda de que estoy en *do*, si el acompañamiento ó las notas del canto lo preparan por medio de todas ó algunas del *acorde dominante sol, si, re, fa.*

Supongamos aun que en vez del *becuadro* en *si* hubieses encontrado un *sustenido* en *do*. Hemos dicho que la cadencia de un *sustenido* ha de ser siempre subiendo de medio *tono*, y aunque esto no signifique que infaliblemente ha de estar en *re*, como este *tono* siendo *menor* es el relativo de *fa mayor*, bien puede *do♯* como *sensible* conducir á él, de lo cual nos persuadiremos por el movimiento de las notas acompañantes de preparacion *la, do♯, mi, sol*, ó bien por el mismo curso de la melodía cantante.

Aun otra suposicion para desvanecer toda duda. Si estando en *fa*, en cuyo tono sabemos que el *mi* natural es *sensible*, compareciese esta nota con un *bemol*, claro era que siendo la 7.ª del *acorde dominante*, lo inmediato era reposar en *si*♭; mas quiero que al tiempo de sonar el *mi*♭, el *fa*, nota *tónica* del *acorde*, subiese de medio *tono* y dijese *fa♯*.

Dor. Esto seria una 7.ª *diminuta.*

Lind. Pues que la has reconocido tan fácilmente

nada te costará reconocer tambien el tono en donde resuelva, puesto que ya lo dejamos esplicado cuando tratamos de este *acorde*. El oido no puede ser engañado en esta materia á poca atencion que preste: La 3.ª y la 5.ª forman el *acorde perfecto*, y estas notas están siempre manifestándose en cualquier tono en que se module, siendo no menor guia para distinguirle el que forma de continuo en la modulacion la 7.ª *dominante*, que es la que le indica del modo mas sensible.

En la leccion de hoy y en la última que te daré mañana, no necesitas molestarte con hacer el resumen; basta que tengas presente lo que contiene.

Dor. ¿Conque hemos concluido?

Lind. Por ahora. Si con una práctica bien dirigida y conforme á los preceptos demostrados me haces ver tus adelantos, emprenderemos de nuevo nuestras lecciones para acabar de imponerte en todo cuanto arroja de sí la prodigiosa ciencia de los sonidos.

Duodécima Leccion.

Nociones sobre el gusto de la música.

Lind. Impuesta como estás en los elementos de la armonía, tienes en estos conocimientos un campo preparado para producir en él el fruto sazonado á muy pocas semillas que arrojes. El arte de la composicion no podria prosperar sin valerse de los antecedentes demostrados, porque estos son los materiales acopiados para cualquier obra que se quiera emprender, y con ellos hay suficiente para componer, si haciendo eleccion de producciones de buenos maestros, se egercita el oido y se fomenta el gusto.

Los tratados de bellas letras son de un estudio indispensable al que quiera tener derecho á juzgar con juicio del mérito de la música. Esta, como que es una lengua, tiene su gramática, su ortografía, su prosodia, su lógica, su retórica, su filosofía y su elocuencia peculiar, y la facultad de componer, segun todas estas leyes, ha de adquirirse en el exámen de la naturaleza, fuente y orígen del verdadero gusto. Los mejores compositores de música, ciertamente no se han formado con solo el estudio de las notas; han necesitado leer y estudiar las obras que tratan de la propiedad de los efectos, y formarse en la observacion de la na-

*

turaleza, para enlazar los sonidos y aplicarlos á cuanto pueda convenir, no solo á su imitacion, sino á producir los afectos hácia la pasion que se intente mover.

Yo me guardaré bien de presentarte modelos que imitar entre los autores actuales por mas que los respete, porque esto seria lo mismo que dar la señal de ataque entre los bandos que ha formado en todas épocas la ligereza de los que juzgan de las cosas sin los conocimientos necesarios. Por desgracia, la música es la que se resiente de este daño mas directamente que ninguna otra ciencia, porque su generalidad la constituye como propiedad de todos, y basta saber tocar un Walz, para creerse autorizados bajo el título de filarmónicos, á dar el fallo sobre su mérito; pero ¡á qué distancia de la verdad suelen estar las mas veces sus conceptos! De este abuso ha nacido la propagacion del mal gusto, y la injusta y disparatada clasificacion de música antigua y música moderna, como si este arte encantador no tuviese por objeto mas que el capricho ó la moda.

Nosotros, Dorina, le consideraremos muy de otra manera: le examinaremos con la antorcha de la filosofía, y buscaremos en el convencimiento de la razon lo que no encontraremos jamás en el tumulto de las opiniones.

«La música, dice el célebre Momigní, es el ar«te de mover con sonidos el corazon humano. Lo «consigue aplicándolos propia y oportunamente á

«las pasiones que se intenten poner en accion, cu-
«yo objeto es tambien el de todas las lenguas. Lue-
«go la música es una lengua, no como la hebrea,
«la latina, la española y otras de esta especie, si-
«no una lengua ó idioma natural de todas las épo-
«cas, y de todas las naciones y paises del mundo."

Con efecto, Dorina, esta definicion no puede ser mas justa, y sino dime: ¿cuándo una madre sensible pierde á su hijo, se quejará hoy de otro modo de como se hubiera quejado en la antigüedad? ¿demostrará ó sentirá su dolor en España de otra suerte de como lo sentirá en Turquía? ¿te parece que los efectos de la desesperacion tendrán hoy un modo de sentirse y de espresarse distinto del que tendrian en la antigüedad?

Dor. ¿Y qué la música ha de llorar, ó ha de enfurecerse como denotan tus dos comparaciones?

Lind. Te diré: la música tiene dos facultades, una que obra como naturaleza, y otra como imitacion de ella. En los egemplos citados, obrando como naturaleza, no necesita remedar ni los gemidos de la madre, ni los furores de la desesperacion para producir en el corazon del que oye los afectos que sentiria á la vista de los dos objetos. No dirá precisamente que una madre desconsolada llora, ni que un hombre se desespera, pero sin saber por qué, y sin mas ausilios que su sonido, enternecerá tu corazon, ó bien le llenará de espanto; de modo que sientas tan al vivo ambos afectos, como si presenciando las escenas tomases

en ellas una parte activa. El mérito de un compositor consiste en el mas ó menos triunfo de la inspiracion que se propone. Si al oir un canto que quiere representar la grandeza del Ser Supremo, no se siente tu alma conmovida de un santo respeto, y arrobada al mismo tiempo por lo grande y maravilloso del objeto, ciertamente no se llenó el fin, y aunque mil frases agradables quieran engañar el oido reemplazando con ellas la falta de filosofía y de verdad, no por eso la composicion dejará de merecer con justicia el título de despreciable: así obra la música como naturaleza, y lo hace por imitacion, como la pintura, cuando te representa el estrépito de las olas, el estampido del cañon, el canto de las aves, el rumor de una tempestad, &c.

Muchas veces mezcla sus dos facultades para embellecer mas la obra. Trátase de inspirarte la venida de la aurora: un solo instrumento con sonido dulce y prolongado, y al cual van progresiva y suavemente asociándosele otros encantan tu oido: una armonía ligera entremezclada de algunos breves acentos disonantes parece que revele en tu alma la verdad de una estacion tranquila y sosegada en la que la claridad apenas se divisa. A medida que quiere inspirarte la idea de la proximidad del sol, van aumentándose los instrumentos mas sonoros, presentando en sus giros una progresion ascendente que de cada instante ofrece mas claridad por la consonancia de los sonidos. Hasta aquí obró como naturaleza. Luego imitando empieza á hacer-

te entreoir el simultáneo canto de las aves, que ya risueñas y alegres saludan al nuevo dia con blandos y prolongados gorgeos; el tímido arroyuelo que se desata tambien á proporcion que se libra de la frialdad de la noche, y finalmente todo cuanto puede contribuir á representar bien y cumplidamente lo que el compositor se propuso: ¿te parecerá pues razonable, atendido todo esto, que se forme de la música una idea como se forma de los objetos puramente de capricho ó de moda?

Dor. Seguramente puede decirse, á vista de tu esplicacion, que la buena música será vieja cuando lo sea la naturaleza.

Lind. Así es: si á la música le falta la filosofía, le faltó todo su mérito. Cantinelas y gorgeos mas ó menos halagüeños todos los saben componer, á poco organizado que tengan el oido; mas el que aspire al título de buen filarmónico, persuádase de que la parte sublime del arte está en la verdad y en la propiedad de las inspiraciones.

Nada hubiera sido mas fácil para un maestro tal como Haydn, que llenar el caos de su bellísima *Creacion* de cantos agradables; mas esto, que lo hubiera hecho un aprendiz de armonía, no pudo asociarse con el juicio profundo y filosófico de nuestro autor, y su composicion recibió el justo elogio cuando los maestros que la examinaron dijeron que no la entendian: ¿y quien, Dorina, entiende lo que es el caos?

Entra despues en la creacion, cuyos cantos des-

pojados de todo cuanto puede afectar el corazon humano (que entonces no habia) solo inspiran, por medio de una sábia severidad y de una diestra colocacion en el acompañamiento, el decoro y la magestad de la grande empresa. Hácese la luz, y la luz resplandece en la combinacion de su armonía: créanse las aves, todo es ligero é inocente: créanse las flores, todo es sencillo y gracioso: créanse las aguas, un acompañamiento complicado y estrepitoso demuestra la multiplicacion y braveza de las olas: créanse las fieras, los acentos de la música las anuncia por todas partes Dice el Hacedor, *creced y multiplicaos*; y la combinacion, y multiplicacion, y variedad, y ligereza de sus prodigiosos pensamientos, representan enjambres de seres: finalmente, créase el hombre.

Dor. ¡Oh! ¡qué hermoso es el duo de Adan y Eva!

Lind. ¿A dónde, Dorina mia, á dónde iremos á buscar afectos mas tiernos, imágenes mas vivas de la sensibilidad y del amor conyugal?

Dor. Tienes mil razones. Confieso que nada de cuanto he oido me ha causado el efecto de aquel feliz calderon del alegro.

Lind. Es preciso convenir en que egecutado debidamente, no hay corazon que le resista á poco que la imaginacion se fije en lo que ello representa. Y á vista de esto ¿aun hay quien hable de música antigua y música moderna? El verdadero conocedor oye estas palabras como el producto de la mas in-

sípida ignorancia. No hay mas música antigua ni moderna que respecto del mas ó menos tiempo que está hecha, como sucede en la pintura, en la escultura y en todo cuanto existe sobre la tierra. El sentido que se dá á esta clasificacion generalmente, es el mayor de los absurdos.

Dor. Sin embargo permíteme que te observe que yo misma te he oido decir varias veces, examinando ciertas obras hechas en la antigüedad, que se resentian del gusto de entonces.

Lind. Mi espresion, Dorina, nunca pudo ser relativa á la música, sino á los medios de engalanarla, y en este concepto otro tanto puede decirse de todas las demas artes. La pintura y la escultura pueden ofrecerte por medio del colorido y del bulto un personage perfectamente acabado, cuyo trage y peinado no sea ya del actual uso, y lo mismo que ellas la música empleaba sus adornos conformes al gusto que reinaba, mas esto no pasa de ser una cosa puramente accidental, en la cual se incluye muy impropiamente la idea de la música, que no tiene por objeto mas que persuadir y convencer de las realidades de la naturaleza, ¿qué será de los adornos de hoy dentro de cincuenta años? algunos de ellos ya apestan.

Dor. De lo dicho pues se infiere que la música antigua es toda buena.

Lind. Como entonces habia buenos y malos compositores como hay hoy, la música antigua es buena cuando está bien hecha, y es mala cuando es-

tá mal hecha. De manera que si como se quiere clasificar su mérito por las voces de antigua y moderna, se clasificase por las de mala ó buena, no habria lugar á mis reflexiones.

Dor. A pesar de todo no podrás negar que las artes van ganando con el tiempo, porque sus medios se aumentan.

Lind. Siempre ha sido el objeto de ellas, con mas ó menos medios, la esplicacion de la naturaleza. Convengo en que en el tiempo de Haydn y Mozart, y á impulso de estos dos genios privilegiados, la música hizo, por llamarlo así, una prodigiosa invasion en el *género cromático*, que enriqueció sus medios considerablemente, mas por ello no han desmerecido nada las obras de los maestros anteriores, antes bien han adquirido mas gloria, cuando sujetos á límites mas estrechos, supieron producir, lo que con el ensanche que hoy tiene la música, hay tan pocos que sepan imitar.

Dor. La música del dia es muy alegre, y yo no puedo disfrazarte mi inclinacion: gusto mas de ella que de la seria.

Lind. Esto, Dorina de mi alma, léjos de raciocinar como filósofa, es hablar como lo hace la ignorancia. Otro tanto seria decirme en materia de dibujo, gusto mas del trage de bolero, que del de togado, y ¿por necio que fuese un pintor, vestiria por ello á tu gusto el retrato del autor de las empresas políticas y literarias? Esto es delirar, amiga mia.

Si quieres entrar en un teatro á oir una ópera

sin entender lo que significa, ni lo que debe espresar su música: si quieres oirla jugando al tresillo ó distraida en otras materias, abstente de hablar de su mérito, y gózala como el que saborea en un café una naranjada, al son de una bulliciosa contradanza, porque para opinar sobre la materia se necesita otra atencion. Busca el pintor en la espresion de los ojos, en la alteracion del gesto, en el color del rostro, en la postura del cuerpo, en el desaliño del ropage los furores de Orestes. Examina el poeta en la cadencia del verso, en la eleccion de las palabras, en el orden de los acentos, en la sonoridad de las sílabas, en la gala del estilo, en la sublimidad de los pensamientos la grandeza de Alejandro: reconoce el arquitecto en la base de las colunas, en la trabazon de los arcos, en la proporcion de las alturas, en las dimensiones de los cuerpos, en la sencilléz de los adornos la magestad del Capitolio; y ¿sola la música en medio de la infinita variedad de sus recursos ha de ser considerada como un pasatiempo trivial é insignificante, capaz de complacer solamente en los ligeros movimientos de una garganta egercitada, ó de unos dedos veloces? «¡oh tú! ¡inmortal autor de «las siete palabras! borra ya aquellos acentos con «que dijistes *consumatum est*: tu música es músi«ca antigua: hoy dia ya es otro el gusto, y la rec«tificada especie humana exige otra gracia y otros «adornos para espresar *consumatum est*. Si tú lo «hicistes valiéndote de lo que mas puede inspirar

«la idea de una cosa absolutamente fenecida, se«pas que hoy habrá quien lo diga con mas propie«dad al flexible acento de una música pantomímica.”

Dor. Perdon, perdon, Lindoro, no creí exaltarte tanto.

Lind. Causa compasion oir discurrir así á quien tenga ojos en la cara. De un tal abuso ha nacido la confusion que se observa en las composiciones. Ya no es el templo aquel lugar en donde la música se consagraba á inspirar la devocion y el respeto: hoy una música afeminada, trivial, y hasta propia del baile ha osado introducirse en lo interior del presbiterio, y en medio de la exhortacion de graves varones, que desde los púlpitos dirigen el arrepentimiento á los pies de la misericordia, se oyen los acentos de la música teatral, egecutados por las cornetas destinadas á la severidad del canto llano: ¿y es esto lo que reclama el buen gusto? ¿y estos son los maestros que dán su voto en materias de música?

Dor. Convengo contigo en que este es un abuso digno de correccion, pero no puedes condenar que á uno le guste mas la música jocosa que la triste.

Lind. No lo condenaré si la proposicion se limita á decir «yo gusto mas de reir que de llorar” pero querer que se llore riendo solo puede ser deseo de una cabeza desorganizada. En hora buena dígase, «gusto mas de la comedia que de la tragedia” pero no se exiga que para que las tragedias sean buenas, hayan de hacer reir.

Dor. ¿Quienes pueden pretender un tal disparate?

Lind. ¿Quienes? los que se disgustan de que un héroe cante sin afeminacion: los que bautizan con el epiteto de música antigua (igual segun ellos ó de mal gusto) un miserere, porque se compuso con la severidad que el asunto reclama: los que no encuentran nada bueno, que el objeto sea grave ó risueño, profano ó sagrado, sino está sembrado de gorgeos y cadencias á la moda: los que finalmente, llamándose profesores porque llevaron la tabla bajo del brazo, confunden todos los géneros.

Dor. ¿No es el oido el que debe decidir en materias de música?

Lind. Convengo.

Dor. Si convienes preciso será que la música mejor sea la que mas le alague.

Lind. Distingo: el fandango es un canto que sin duda agrada al oido. Luego un responsorio puesto sobre la música del fandango será bueno.

Dor. De manera que.....

Lind. No sabes que responder, ¿es verdad? ¿Puedo demostrarte mas claramente que el confundir los géneros que conviene á cada cosa es el mayor de los absurdos? El oido necesita educacion. No porque se tenga oido se es juez á propósito. Si el oido por sí solo hubiese de juzgar sin el ausilio de los conocimientos que deben formarlo, ¿qué seria de las mejores obras de nuestros poetas? Los conocimientos y la instruccion deben darle las facultades que no tiene por sí solo. Es menester saber

oir. Un oido egercitado y diestro oye mucho mas que otro entorpecido por la ignorancia, y percibe y analiza á favor del juicio bellezas totalmente ocultas para los que no tienen la instruccion conveniente. En la buena música hay mérito hasta en las notas que parecen mas indiferentes. En las obras del inmortal Mozart no podria suplirse una sola nota, por otra de las que forman el conjunto de su composicion, sin destruir parte del efecto, en lugar de que en las de los autores adocenados pueden sustituirse frases enteras sin que pueda suceder mas que ganar en el cambio.

Dor. ¿Quienes son estos autores adocenados?

Lind. Estudia las obras de unos y de otros segun los documentos dados, haz comparaciones entre ellas, y te demostrarán lo que pertenece á la solidéz, y lo que es propio del pedantismo.

Repito que la mayor parte de los errores en punto á opinion sobre música, nace de falta de atencion en el oido, porque así como este no puede descubrir las bellezas de las composiciones de nuestros mas célebres poetas, como entiende y se persuade de lo que dice un mal romance, tampoco en la música puede gozar de la multitud de preciosidades que encierra el género sublime, como se lisongea de una mala cancion, y cree que si la poesía no sufre el mismo combate de opiniones ignorantes, es porque este arte está á mayor distancia de las facultades humanas que el de la música, á el cual poco ó mucho todos pertenecemos.

Dor. Me doy por vencida, añadiendo para tu satisfaccion que mis argumentos han sido mas bien producidos por el deseo de estimular tu esplicacion, que porque ella dejase de convencerme.

Lind. Nunca te haria el agravio de atribuirlo á otro principio. Concluyo pues diciendo que la música es mala, sea antigua ó sea moderna, cuando su compositor se aparta del objeto que debe inspirar, y que es buena en ambas épocas cuando le ha desempeñado debidamente.

ADVERTENCIA ESENCIAL.

Por descuido al tiempo de compulsar las pruebas se han dejado de poner las rayas horizontales (sobre que debieran estar escritos los acordes) de que se habla en el *aviso al lector*: téngase pues entendido, que desde la pág. 69 hasta la 90, en que se notó la omision, las notas que componen cada acorde deben hacerse sonar á la vez.

BREVE DICCIONARIO
DE MUSICA

para inteligencia de los aficionados á ella.

A.

A. Letra que representa la nota *la*. Este uso está hoy casi desconocido. Cada nota de la escala tiene por este estilo una letra que la represente, y sirve de inicial á su nombre.

G.	A.	B.	C.	D.	E.	F.
Sol.	*la.*	*si.*	*do.*	*re.*	*mi.*	*fa.*

El *sol* . . se llama . . G—*solreut.* *
El *la* . . . . A—*lamire.*
El *si* . . . . B—*faemi.*
El *do* . . . . C—*solfaut.*
El *mi* . . . . E—*lami.*
El *fa* . . . . F—*efaut.*

Con esta nomenclatura, no solo espresaba la nota los *tonos* que le eran comunes, sino que su nombre se componia de todos los que podia obtener en la antigua escuela de solfeo por efecto de la modulacion. No se decia como hoy *tono* de *sol*, de *la*, de *do*, sino de *Gsolreut*, de *Alamire*, de *Cesolfaut*, y así de los restantes.

ACENTO. Pequeño esfuerzo que reclama en la egecucion la primera nota de cada frase.

ACOMPAÑANTE. De acompañar.

* *Ut* lo mismo que *do*.

ACOMPAÑAR. Arte difícil. Son pocos, de los que acompañan, los que saben acompañar. En el modo de acompañar consiste muchas veces el que se desluzca ó acredite tanto la obra como el que egecuta en ella la parte obligada. Acompañar es cooperar con todo esmero al lucimiento del canto. El tono del instrumento con que se acompañe debe ser modesto sin pretension, evitando que se oiga mas de lo que necesite la formacion de un todo bien unido, cuya belleza recaiga en favor del canto obligado.

ACORDES. Reunion y sonido concebido en globo de varias notas combinadas.

ACORDE PERFECTO. La tónica, tercera y quinta de todos los *tonos*.

ADAGIO. Voz italiana que significa largo movimiento en el compas de un aire.

ADORNO. Notas añadidas á las esenciales de un canto que no entran en la combinacion de la armonía.

ADORNOS. Los que el egecutante hace de capricho. La música mejor pierde á las veces todo su mérito por el abuso que se ha introducido en esta materia. La de gran combinacion los escluye absolutamente, y si el usarlos en esta es un gran defecto, en el acompañamiento de cualquiera obra es un delito imperdonable.

ADLIBITUM. Lo mismo que á discrecion.

AFINAR. Entonar las notas con precision, exactitud y pureza.

AFINAR LA ORQUESTA. Poner de acuerdo todos los instrumentos sobre un punto, que ordinariamente es el *la* de la 2.ª cuerda del violin, para que templados en seguida, resulte la perfecta conformidad entre todos. En los teatros de España se afinan los instrumentos uno á uno, lo que ademas de invertir un tiempo dilatado, no ofrece en

la operacion la mayor exactitud. En Francia se afina la orquesta mas numerosa en cinco minutos, porque dado el *la* por las trompas, todos afinan y templan á la vez á tono lleno, resultando de un tal concurso la seguridad en que cada cual queda de estar conforme con el efecto general.

AFINIDAD. La mas ó menos relacion que entre sí tienen las notas de un acorde.

AGITATO. Voz italiana que pide agitacion en el movimiento, y cuya composicion consta en gran parte de notas sincopadas.

AGUDO. Lo contrario de grave.

AIRE. (Instrumentos de) Los que suenan al impulso del soplido. Canto versificado y acompañado musicalmente. En Italia se llama *Aria*, y se divide en tres clases: *L'aria parlante*, que es la que el autor declama ó recita: *L'aria cantabile*, que es la que pide espresion y flexibilidad; y *L'aria di brabura*, que es en la que el que canta hace ver su habilidad en la egecucion.

AIRE. Se entiende por movimiento: *tal música lleva mucho aire*, *poco aire*.

AIRE. Composicion aislada que forma parte de una obra de música. Los franceses la llaman *morçeau*, que significa en castellano retazo, trozo ó pedazo, y no pudiendo nosotros sustituir ninguna de estas palabras, por carecer de sentido para el intento, la denominamos *aire*, mientras que no se haga eleccion de otra mas propia. Así decimos de un cuarteto instrumental, que consta regularmente de cuatro aires, á saber: *primer allegro*, *adagio* ó *andante*, *minuetto* y *final*.

ALZAR. Una de las partes débiles del compas.

ALLEGRO. Es lo que denota el movimiento acelerado segun su adgetivo. Allegro guisto, Allegro moderato,

*

Allegro agitato, Allegro non tanto, Allegro Assay.

ALLEGRETO. De allegro: algo mas movido que el andante.

ALMA. Cierta pieza interior del violin, sin la cual carece de tono. Tambien se dice de un frio egecutante que no tiene alma.

AMOROSO. Canto sencillo y afectuoso.

ANALISIS. La accion de descomponer las diversas combinaciones de los acordes, cuando son muy complicados para poder entenderlos.

ANDAMENTO. Cierto modo de conducir el canto sobre todo en los pasos, cánones y fugas.

ANDANTE. Movimiento reposado aunque menos que adagio.

ANDANTINO. Movimiento entre andante y adagio.

ANTECEDENTE. La primera parte de la proposicion musical. El acorde anterior al consecuente de la cadencia.

ANTICIPACION. Nota que suena al alzar del compas antes que suene al dar el acorde á que pertenece el aire. Se usa al empezarle, y regularmente es con la quinta del tono.

APOYATURA. *Nota apoyada*: nota menor que la ordinaria, perteneciente á los adornos.

ARCO. Lo que hiere con cerdas las cuerdas del violin. En el modo de tomarle y conducirle es en lo que principalmente consiste la belleza del sonido.

ARCO. Con que se advierte á los egecutantes que cesa el pizzicato.

ARIA. Véase aire.

ARIETA. Diminutivo de aire.

ASSAY. Voz italiana equivalente á *mucho* ó *bastante*.

ARMONIA. La ciencia de los acordes.

ARMONICO. Lo susceptible de armonía.

ARPEGIO. De arpa. La sucesiva egecucion de las notas de un acorde.

ATEMPO. Voz que previene el deber de entrar de nuevo á compas despues del Adlibitum.

ATTACA SUBITO. Lo mismo que *empezar sin detencion.*

AIROSO. Movimiento marcial y animado.

B.

B. Letra que corresponde al *si.* (v. A.)

BARRAS. Las rayas que dividen los compases, que tambien se llaman tanquetas. Barras finales, las que se encuentran á las divisiones de las partes de un aire.

BARCAROLA. Especie de canto, cuyo movimiento es análogo al que hacen los barcos en el mar.

BARITONO. Voz entre bajo y tenor.

BAJO. La mas grave de todas las voces.

BAJO FUNDAMENTAL. La raiz del acorde perfecto, ó sea la nota llamada tónica. Como cada acorde pertenece á una escala, debe tener por lo mismo su bajo fundamental, que es la tónica de ella.

BATERIA. Cantidad de notas de un acorde, que se demuestran rápidamente subiendo ó bajando una despues de otra.

BECUADRO. Figura convencional que sirve para restituir una nota accidentada á su tono natural.

BINARIO. El compas á dos y á cuatro partes.

BLANCA. Voz equivalente á la de mínima.

BREVE. Signo rara vez conocido en la música moderna, compuesto de una |o| y dos líneas paralelas que denota el valor de dos semibreves ó redondas.

C.

C. Letra con que se designa el *do*. (v. A.)

C. Medida á cuatro tiempos iguales.

₵. Medida á dos tiempos iguales.

CABRITAR. Se dice así cuando alguno, falto de método, trina imitando el balído del cabrito.

CADENCIA. El resultado entre el antecedente y consecuente de los tiempos débiles y fuertes.

CADENCIA. Se dice tambien el trino, ó mas bien el acto de terminarle.

CADENCIA FINAL. Los acordes con que una música persuade mas ó menos su terminacion.

CALDERON. Medio círculo colocado verticalmente con un punto en el centro que denota el deber de detenerse hasta que el que dirije indique de nuevo la entrada.

CANCION. Música ligera que regularmente consta de dos periodos.

CANON. Composicion mas ó menos difícil segun su clase, y en la que dos ó mas voces se repiten, como en eco, sin perjudicar al movimiento, á la marcha, ni á la armonía.

CANTATA. Regularmente se compone de una escena con varios aires.

CANTO. La progresion de sonidos que natural ó artificialmente practican todos los seres sensibles. La parte obligada que no es el acompañamiento.

CANTO LLANO. El canto de la iglesia. En Italia se dice *canto fermo*. Este canto pertenece esclusivamente á la melodía, pues aunque muchas veces suenan varias voces á un tiempo, todas ellas dicen lo mismo.

CAPRICHO. Aire lleno de fuerza y de originalidad cuando está bien hecho, pero detestable si el compositor no conoce los distintos medios que deben concurrir á formar su belleza. Hoy dia capricho, fantasia y potpourri, viene á ser la misma cosa, lo cual ha hecho desmerecer notablemente la idea que hizo formar del capricho la destreza de un Viotti y de un Fiorillo.

CARACTER. Toda música para ser buena debe tener su carácter propio y análogo al asunto que describe.

CARICATO. El que en la ópera bufa está encargado de la egecucion del ridículo que se intenta exagerar.

CAVATINA. Aria ligera y de poca consideracion. Hoy está tan generalizada esta voz, que casi todas las piezas de solo tiple ó contralto se llaman cavatinas.

CIFRAS. Los números que antes se colocaban sobre las notas del bajo para indicar la armonía que las correspondia y se llama técnicamente tablatura.

CORO. Reunion de muchas voces en frases llenas que representa una peticion uniforme y general.

CLASICO. Dícese del carácter y estilo de las composiciones de los autores originales.

CLAVE. Clave general es la escala de los sonidos regulares que pueden formar las voces y los instrumentos desde el punto mas grave al mas agudo, la cual se compone de siete octavas lo menos.

CLAVE. Instrumento de teclas que antiguamente era, aunque con mucha mas limitacion, lo que hoy es el piano.

CLAUSULA. Número de cadencias que componen un periodo dándole justo sentido.

CODA. Cantidad de compases indeterminados que sirven de terminacion al final.

COL CANTO. Voz que se usa para denotar que el acom-

pañamiento, desentendiéndose del compas, debe seguir la voz cantante.

COMMA. Una de las nueve partes en que se subdivide el tono.

COMPOSITOR. En su sentido lato es el que compone, pero no es digno de este nombre sino el que conoce á fondo la ciencia del contrapunto. ¡Desgraciadamente para la música, el mundo está lleno de compositores!

CONDUCTA. El plan y consecuencia que el compositor debe guardar en su composicion.

CONSECUENTE. Segundo miembro de la proposicion musical. En la cadencia es la nota que ocupa el tiempo fuerte.

CONSECUENTE. Es en la fuga la parte que responde al canto propuesto.

CONSONANCIA. El resultado de dos ó tres notas que consuenen.

CONTRA. Que se aplica á todas las partes que cantan ó tocan *contra* otra parte sirviéndola de bajo. En el órgano se llaman así los pedales, porque sirven de bajo á los bajos del órgano. El contrabajo quiere decir bajo del bajo. El contralto bajo del mas alto.

CONTRALTO. Voz intermedia entre tenor y tiple: se escribe cuando no en llave de *sol*, en llave de *do* en 3ª raya.

CONTRAPUNTO. La ciencia de la composicion.

CONTRAPUNTISTA. El compositor que lo es en toda la estension de la palabra. La nacion española debe envanecerse con razon del gran número de célebres maestros que se han distinguido por su ciencia en el contrapunto en todas épocas en las capillas de sus iglesias, y la de Valencia, no siendo la que menos modelos puede ofrecer de esta naturaleza, debe añadir á su enumeracion el respetable nombre del actual maestro Don Francisco Cabo.

CONTRATIEMPO. Se llama así la marcha de un canto que invierte en el compas el orden de partes débiles y fuertes.

COPLA. Canto compuesto de cuatro versos.

CORCHEA. El signo que divide la unidad en ocho partes iguales.

CRESCENDO. Aumentando progresivamente de fuerza.

CROMATICO. Subir ó bajar en el canto por medios tonos.

CUERDA. Lo que forma el sonido de una nota: cuerda y nota no es la misma cosa: una nota admite cinco cuerdas en la teoría y tres en la práctica; porque v. g. *re* puede ser natural, bemol y sustenido, y cada una de estas modificaciones pide una cuerda diferente.

CUERDA GENERATRIZ. El tipo del sistema musical.

CUERPO SONORO. Se llama así todo lo que tiene resonancia.

D.

D. Sinónimo de *re*. (v. A.)

DA CAPO. Lo mismo que volver á empezar.

DECRESCENDO. Lo contrario de crescendo. (v.)

DECIMA. La nota que es tercera de la octava.

DEDEO. El arte de colocar los dedos en las distintas posiciones de un instrumento.

DESAFINAR. Lo contrario de afinar. (v.)

DESENTONAR. Separarse por alto ó bajo notablemente de la entonacion que corresponde á la nota que se canta ó toca. Desentonar y desafinar son cosas distintas. Del oido que tolera la desafinacion podrá decirse que no es muy delicado, mas el que sufre la desentonacion debe ser de cal y canto. El compositor desentona, cuando debiendo escribir un *sol*♯, escribe en su lugar un *la*♭.

DIAGRAMA. La doble escala entre los griegos.

DIALOGO. Música de órgano á dos coros ó á dos partes cantantes.

DIAPASON. Entre los antiguos significaba el interválo de la octava. Diapason es tambien un instrumento de acero con que se dá el tono. Se llama igualmente diapason la parte superior del mango del violin que recibe las cuerdas.

DIATONICO. La progresion de la escala natural subdividida en cinco tonos y dos semitonos.

DIMINUENDO. Menos que *decrescendo*, y algo mas que *morendo*.

DIMINUTA. Distancia rebajada de un semitono, de la que es menor.

DISCORDANCIA. No estar acordes entre sí. Regularmente se dice de la falta de unidad en la templatura de unas mismas cuerdas.

DISONANCIA. En la armonía es lo que reclama resolucion.

DISONANCIAS DIATÓNICAS EN CONTACTO.	Lo son la 2.ª, la 7.ª y la 9.ª La 2.ª lo está con la tónica. La 7.ª y la 9.ª con su octava..
DISONANCIAS DIATÓNICAS SIN CONTACTO.	Lo son la 5.ª falsa ó diminuta y su inversion el *tritono*, ó 4.ª superflua.
DOSONANCIAS CROMATICAS.	Lo son todos los interválos cromáticos, ó sin serlo, que no formen octava, terceras y sextas mayores y menores y quintas y cuartas justas.

DISONANTE. El interválo que no es consonante.

DISTANCIA. El intermedio de dos notas dadas.

DITONO. Distancia de dos tonos.

DIVERTIMIENTOS. Coleccion de aires sencillos á dos ó mas instrumentos, son conocidos y celebrados justamente los que Haydn escribió en forma de cuartetos.

DO. La *tónica* de la escala natural. Lo que los fran-

ceses con desventaja llaman *ut*, porque *do* es de mejor pronunciacion para el solfeo.

DOLCE. Advertencia con que se previene que se suavice el tono del instrumento que se toca.

DOMINANTE. La 5.ª del *tono.* El uso general aplica este nombre tambien á la 7.ª menor, cuando unida al acorde perfecto ó de 3.ª y 5.ª, le prepara para la inmediata transicion en la 4.ª

DUO. Música compuesta para dos partes obligadas.

E.

E. Sinónimo de *mi.* (v. A.)

ECO. La resonancia de una voz devuelta por un cuerpo sólido á nuestro oido.

ECO. Respuesta imitativa: dícese en italiano *consequenza.*

EFECTO. El resultado de una composicion. El efecto en la armonía es la ciencia de las ciencias, y nunca un compositor lo será distinguido sin poseerla completamente. El mayor y mas sorprendente efecto es producido muchas veces por una sola nota. El que quiera admirar este prodigioso secreto, examine las obras de Haydn, Mozart y Bethowen, y nada le quedará que desear.

ELOCUENCIA. La elocuencia en la música depende de las mismas leyes que componen la del púlpito y el foro. Propiedad, consecuencia, ornato, belleza y buena distribucion entre los miembros hace la música elocuente.

ENSAYO. Lo mismo que prueba. Los franceses dicen *repetition*, lo cual no vale tanto como ensayar.

ENTONAR. Lo contrario de desentonar. Tómase tambien por empezar un canto, sobre todo, sagrado. Entonar la misa, los kiryes, el te-deum.

ENTRADA. Llámase así al empezar un canto despues del riturnello. En los pasos de órgano se llaman entradas las cuatro repeticiones con que ya en la 5.ª ya en la 4.ª vá respondiendo el canto á la primera intencion.

EPTACORDE. Lo que se compone de siete cuerdas, v. g. *Sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*.

ESTACATO. Separacion de las notas entre sí por medio de una egecucion seca y cortada.

EXECUTANTE. Cada uno de los músicos profesores ó aficionados que egecutan la música en un concierto. Dícese del encargado de la parte que reclama mas egecucion.

EXECUCION. La mas ó menos destreza y agilidad del egecutante. Para que la egecucion sea buena ha de reunir á lo brillante la facilidad y la afinacion.

EXPRESION. Voz usada por todos y entendida de muy pocos. En la composicion es la oportuna eleccion de cantos y armonías que inspiren el sentimiento que reclame el acto que describe. Cuando la composicion carece de filosofía le falta necesariamente la expresion. En el acompañamiento ó instrumental es la religiosa observancia de las advertencias que el compositor hace para el mejor efecto de su obra, como v. g. *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*, *rallentando*, &c. &c.: mas en el canto es la viva y *natural* representacion de las pasiones que indique el sentido del argumento. Las contorsiones inmoderadas, los gestos producidos por un acento afectado y hasta ridículo, han hecho grandes esfuerzos desde las escuelas del mal gusto para levantarse con el honroso título de expresion. El cuerdo filarmónico mira en estas estravagancias las debilidades humanas, y libra su aplauso á la algazara de la tumultuosa ignorancia: ¿qué expresion es la que celebran los que no entienden la letra de lo mismo que se canta¿ ¿y

cuál será la del que cante sin comprender la significacion de las palabras? Lo repetimos: cuánto existe bajo la jurisdiccion de la naturaleza no sufre otra moda que la suya: todo lo que se separe de ella es mal gusto y corrupcion.

F.

F. Sinónimo de *fa.*

f. Con que se denota el fuerte que reclama la música.

ff. Lo mismo que fortísimo.

FANTASIA. Véase capricho. El que no sabe escribir con método y pureza se dedica á esta clase de composiciones, que los franceses llaman potpourri, porque en ellas hay de todo, y por consecuencia de nada.

FALSETE. Porcion de voz aguda que no pudiendo producirse por el pecho sale de la cabeza.

FIGURAS. Las que se denotan con los nombres de *breves*, *semibreves* ó *redondas*, *mínima* ó *blanca*, *semínima* ó *negra*, *corcheas*, *semicorcheas*, *fusas*, *semifusas*, &c.

FINAL. La conclusion de un acto ó de toda una ópera, á la cual concurren todas las voces como en coro para dar importancia á la obra. Los ruidosos finales puestos en seguida de escenas triviales y de poco mérito, es lo que mas demuestra el pedantismo en esta clase de música.

FLORIDO. (Estilo) Puede decirse con propiedad de la música italiana. El maestro Pleyel, sin embargo de ser alemán, ha caracterizado tambien la suya con este epiteto.

FUGA. Género de composicion el mas dificil de todos por las reglas que lo forman, de las que no puede distraerse el compositor si ha de cumplir debidamente el objeto.

FUSA. Figura que divide la unidad en treinta y dos partes iguales.

G.

G. Sinónimo de *sol.*

GENIO. Es la disposicion natural del compositor. En la música como en la poesía es la circunstancia esencial para llegar al grado supremo. Sin genio inútiles son las reglas.

GENERO. En la música son tres: el diatónico, el cromático y el enarmónico. Tambien se llama *género* la clase de música que reclama cada asunto. Género fugado, género florido, género severo, género de iglesia, &c.

GORGORITOS. Música recargada de glosas, cuyo mérito estriba en el éxito de su egecucion. El dignísimo literato español Don Tomás de Iriarte dice, hablando de la música de Haydn, que

No afecta su melodía
estudiados gorgoritos,
difíciles menudencias,
todos adornos postizos,
con que se finge grandioso
el canto pobre y mezquino,
que olvida llegar al alma
por engañar el oido.

GLOSA. De glosar. Lo mismo que carrera. Glosa es lo que los franceses llaman *roulade.* Interpolacion á rápida egecucion entre las notas del acorde y las de tránsito.

GRAVE. Uno de los movimientos del compas. Tambien es *grave* la voz que tiene su diapason en las primeras escalas.

GUION. Señal que indica desde donde debe volverse á empezar en un aire, el riturnelo ó el motivo.

GUSTO. El gusto tiene su orígen en la bella naturaleza: allí deben adquirirlo aquellos que aspiren por medio de un corazon sensible y una imaginacion ardiente al glorioso título de perfectos filarmónicos. El gusto y la expresion son cosas distintas. Para componer se necesita mas gusto que expresion, para egecutar mas expresion que gusto.

GUTURAL. Sonido desapacible que á las veces un cantor produce por falta de método en sus estudios.

H.

HIMNO. Canto consagrado al honor de Dios y de los santos.

I.

IMITACION. Género de música que pertenece al cánon. Tambien se llama obrar por imitacion cuando los instrumentos van remedándose entre sí.

IMPROVISAR. Tocar de repente y de capricho con propiedad y consecuencia sobre un tema dado. El buen improvisador dá pruebas de que nació músico. Mozart improvisaba con admiracion de la Europa entera á la edad de siete años: cosa que parece increible, sin embargo de que nada es mas cierto. Momigní dice, hablando de Mozart, „s'il etait a sept ans bien au-dessus de tous les en„fans de sa profession et de son age, et au dessus méme „de plusieurs hommes faits, atrente il laissait bien loin „derriere lui tous les compositeurs du monde a quelques „exeptions prés."

INTERMEDIO. La música que se egecuta entre acto y acto de una comedia.

INTERVALO. Lo mismo que distancia. El intervâlo sin embargo fija mas la idea de lo que se pretende esplicar. *Do*, *do*♯, *do* ♭ no son *intervâlos*, porque todos tres son la misma nota, aunque á cierta *distancia* una de otra. Para que haya *intervâlo* es necesaria por lo menos la *distancia* de dos notas.

INVERSION. La que causan los intervâlos ó distancias de le escala, tomadas desde las notas de ellas á la octava de la tónica.

Escala. . . . 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
Inversion. . . 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

J.

JOCOSO. Adgetivo puesto al principio de una pieza de música para denotar el género á que pertenece.

L.

LA. Lo mismo que Alamire, sexta nota de la escala natural de *do*.

LARGO. Lo mas pausado del movimiento del compas. *Largo assay* aun lo es mas.

LICENCIA. Cierta facultad (como en literatura) con que se creen autorizados los compositores para ensanchar las reglas establecidas en la armonía. Para que una licencia pueda servir de modelo, ademas de merecer la aprobacion del oido, necesita salir de mano acreditada, ya por la perfeccion y pureza de las obras que haya producido, como por su escrupulosidad en no infringir la ley arbitrariamente, sin cuyos requisitos la licencia será siempre reputada por ignorancia.

LIGADO. El efecto que causa una raya oblícua que abraza dos ó mas notas con el objeto que canten sin division, y como asidas entre sí.

LIGADURA. Es la nota que perteneciendo á un acorde, queda sonando en la transicion á otro que le sea estraño, para caer luego en otra nota consonante que sea su inmediata.

LINEA. Cada una de las cinco rayas del pentagrama. Tambien se llama línea la que abraza uno ó mas compases con el guarismo 8 á su principio para denotar que cuanto comprende debe egecutarse una octava alta.

LIRA. Instrumento antiguo algo parecido á la guitarra.

LOCO. Voz que advierte el fin de las notas que deben sonar á la octava.

M.

MARCHA. Composicion moderada, aunque marcial y magestuosa de compas binario, á cuyo movimiento marchan las tropas en gran parada.

MARCHA FUNEBRE. La que se aplica á alguna cosa funesta.

MEDIANTE. La tercera del tono.

MEDIR. Solfear. Dar el valor á las notas con el ausilio del compas.

MELODIA. (De melos.) La miel de la música. El canto principal de cualquiera composicion, sea vocal ó instrumental.

MELOPEA. Se llamaba antiguamente el arte de componer ó de variar regularmente un canto.

METRONOMO. Máquina últimamente inventada, con la que se establece fijamente el compas que el compositor quiere dar á su música.

MI. Lo mismo que Elami. La sexta nota de la escala natural de *do*.

MINUETTO. Composicion á $\frac{3}{4}$ que en los cuartetos y sinfonías es como un gracioso intermedio entre el adagio y el último allegro. Bethoven los denomina scherzos, y previene un movimiento rapidísimo con el que hacen un grande efecto. (Tempo di minueto) el movimiento que corresponde al minúe que se bailaba antiguamente.

MODERATO. Movimiento entre el andante y el allegro.

MODESTO. (Género) Los mas ignorantes en el contrapunto son los que mas le desconocen. Sus composiciones son hinchadas é insignificantes, y bien analizadas vienen á reducirse á golpes y porrazos: un autor italiano de bastante crédito decia, al observar algunas obras escritas de este modo, que eran como los fuegos artificiales, que acabado el ruido no queda mas que el humo.

MODO. Manera, orden, arreglo. Hoy se dividen en la música los modos en dos, mayor y menor. Los griegos los dividian en siete, porque entendian por *modo* la escala sin accidentes de cada nota de las que componen la de *do* natural.

MODULAR. La marcha con que el compositor conduce los cantos por distintos tonos.

MONOCORDIO. *Mono* significa uno. Así monocordio quiere decir instrumento de una cuerda. Hoy ya no está en uso, pues hasta los monocordios conocidos tienen ya distinto mecanismo.

MONODIA. Canto á una sola voz. Lo opuesto de corodía que lo es de muchas.

MONOTONIA. Se dice de una música con poca variedad.

MOTETE. Canto de iglesia.

MOVIMIENTO. La esencia del compas.

MUSICA. Ciencia fisicomatemática relativa únicamente á los sonidos. En su accepcion general lo es todo sonido. Su idea se contrae comunmente al efecto agradable ó desagradable que nos causa la combinacion de los sonidos, producidos aisladamente ó en globo. El modo de considerarla dá lugar á varias opiniones sobre su mérito, mas téngase presente, que de la inimitable obra de Cervantes hay quien dice que le fastidia, y ciertamente no será sino porque ni sus ojos ni sus oidos son á propósito para percibir sus muchas y grandes bellezas.

MUSICO. El que profesa la música. Se dice impropiamente de cualquiera que gana su vida con la música por ignorante que sea.

N.

NOVENA. La nota que sigue á la 8.ª

NEGRA. Lo mismo que semínima.

NOTAS. Las figuras que componen la escala.

NOTAS DE TRANSITO. Las que no forman parte de los acordes.

NOCTURNO. Cierto canto de corta duracion de movimiento lánguido á dos ó mas voces.

O.

OBLIGADO. El instrumento que se intenta hacer lucir, ó que tiene parte directa en la composicion.

OBRA. El total de una composicion.

OCTAVA. La reproduccion de una nota aguda ó gravemente.

OMOLOGO. La coincidencia de dos sonidos como *re*♯ y *mi* ♭ que forman la distancia enarmónica.

*

OPERA. Se clasifica en grande y cómica. La grande es aquella en que no se habla nunca, porque siempre se canta. La cómica es la que está interpolada de canto y de palabras habladas. En Italia hay la costumbre de decir estas palabras en una especie de recitado en estremo pesado y de mal gusto.

OPERA. Séria, ópera bufa. Séria y bufa hacen alusion al argumento. En la última acepcion es el Barbero de Sevilla del maestro Rossini, una de las óperas que pueden servir de modelo.

ORATORIO. Especie de drama cuyo asunto es tomado de la sagrada escritura, ó de algun asunto religioso. El sacrificio de Abraham del maestro Cimarosa es una de las mas hermosas obras de esta naturaleza.

ORQUESTA. La reunion de los músicos que egecutan una obra. Tambien se llama orquestas los atriles en donde se colocan los papeles.

OIDO. Disposicion y facilidad en la afinacion de las distancias.

OBERTURA. Composicion instrumental que sirve como de aviso ó introduccion á la obra que vá á egecutarse.

P.

P. Con que se denota el *piano* cuando lo reclame la música.

PASAGE. Canto complicado de egecucion difícil.

PARTITURA. Obra que contiene en cada pautada una de las voces ó instrumentos de que se compone, presentándolos á la vez, y bajo un golpe de vista con orden y claridad, para poder reconocer el enlace de la armonía.

PAUSA. Nota de silencio que tiene distinto valor segun su figura.

PAUTA. El instrumento con que se forman las pautadas.

PIANO FORTE. Instrumento de teclas muy perfeccionado en el dia.

PIZZICATO. Voz con que se previene en los instrumentos de arco que se reemplaze este por los dedos, hiriendo ó pellizcando las cuerdas con ellos.

PLAGAL. Voz antigua que denota la diferencia que hacian los griegos entre ella y la de *auténtico*, con respecto al modo de producir el diapason.

POSICION. Actitud para egecutar sobre un instrumento. Colocacion de los dedos en él por 1.ª, 2.ª, 3.ª 4.ª, &c. posicion.

POSTURA. La buena ó mala en que se constituye el que vá á cantar ó á tocar un instrumento, que por efecto del método en la enseñanza contribuye á entorpecer ó facilitar la egecucion.

POSTURAS. Lo mismo que acordes.

PSALTERIO. Instrumento antiguo con que se acompañaban los psalmos.

PSALMO. Canto de la iglesia.

PRELUDIOS. Egecucion arbitraria y de capricho con que el egecutante prepara sus dedos para empezar la obra.

PRESTO. Advertencia que denota un movimiento rápido entre *Allegro molto* y *prestisimo*.

PUNTO. Señal por el que se aumenta la nota en la mitad de su valor. El punto sobre las notas indica que deben hacerse picadas.

PUNTOS. Los dos que hay en las barras de una division para advertir que se debe repetir la parte.

Q.

QUARTA. La distancia entre cuatro notas.

QUARTA JUSTA. La distancia ó intervàlo de dos tonos y medio.

QUARTETO. Série de tres ó cuatro aires compuesto á cuatro partes obligadas. Los hay deliciosísimos de Haydn, Mozart y Bethowen, y en tanto número que han servido como de manantial, particularmente los de el primero, en donde todos los compositores han hallado motivos de todas clases para sus obras: hay otros llamados impropiamente cuartetos, en que el primer violin lleva todo el canto, acompañándole los demas instrumentos; mas estos mas bien son sonatas que cuartetos. A los célebres Rode, Kreutzer y Baillot se deben los mas graciosos de este género.

QUARTETO VOCAL. Aire de cuatro partes obligadas que generalmente se encuentran en las óperas con acompañamiento de orquesta.

QUINTA JUSTA. La dominante del tono. La 5.ª nota de la escala.

QUINTETO. Lo mismo que cuarteto, á excepcion de contarse una parte mas.

R.

RALLENTANDO. Alargando el compas progresivamente hasta el fin, ó hasta nueva prevencion. Lo mismo que ritardando.

RECITADO. Música sin otro compas que el que reclaman las palabras que en él se pronuncian, por lo que faltar en ellos á las reglas de la buena prosodia es imperdonable.

Los recitados que llaman á orquesta son totalmente dis-

tintos de los que hemos hablado anteriormente. (v. ópera.) Los hay bellísimos, y Cimarosa y Paesiello no son los que menos los han producido de esta clase. Hoy tenemos en el autor del *Crociato* un digno sucesor de aquellos grandes maestros.

RESOLVER. El acto de convertir en un acorde una nota disonante en otra consonante.

RIPIENO. Dobles partes que concurren á formar un todo voluminoso cuando el autor lo cree á propósito.

RITARDANDO. (V. Rallentando.)

RITORNELLO. Lo forman algunos compases cedidos al instrumental para dividir las coplas de un canto, y dar tiempo para que descansen las voces. Repeticion de una frase que sirve de coro á la cancion.

ROMANCE. Composicion vocal de corta duracion y género sencillo, que se repite tantas veces cuantas son las estrofas que contiene la poesía. Uno de los aires de que se compone á las veces un cuarteto instrumental. Llámasele romance ó romanza, porque la composicion tiene el carácter de una narracion sin consecuencia.

RONDO. Música instrumental, ligera, graciosa, y por la que ordinariamente acaba un cuarteto ó una sinfonia. Se escribe á $\frac{2}{4}$, y su circunstancia peculiar es que la repeticion del tema se practica cada vez que el aire forma parte. El rondó vocal exige aun mas sencilléz, si bien no menos gracia y fluidéz.

S.

SALTO. Se dice así del paso de un acorde á otro que no sea su inmediato.

SALVAR. Lo mismo que resolver. (v.)

SCENA. La que se compone de varias piezas de música durante una accion que no varie de personas ni de argumento.

SEMITONO. La mitad de un tono. Lo mismo que medio tono.

SEMINIMA. La que divide la unidad en cuatro partes: llámase tambien negra.

SENSIBLE. Se dice de la 7.ª mayor. Lo es positivamente la 3.ª mayor de un acorde dominante.

SEPTIMA. La nota que hace siete en la escala. Séptima menor, séptima diminuta, con que se denota la distancia á que se halla de la tónica.

SERENATA. Música que suele darse en el discurso de la noche para felicitar á alguna persona.

SEXTA. La nota que hace seis en la escala. Sexta menor, sexta mayor, sexta supérflua, con que se denota la distancia que la separa de la tónica.

SOL. La quinta nota de la escala de *do*.

SOLFEAR. El egercicio del canto por lecciones, en las que se dividen las partes del compas, llevándole con la mano, y nombrando las notas. El aficionado que quiera llegar á la clase de perfecto no ha de escasear este egercicio, que es el que mas directamente contribuye á la exactitud. *Sin entonar y sin compas. La rápida egecucion es por demás.* Así, un mediano egecutor que afine y sepa acompañar, es sin comparacion mas apreciable que el que carezca de estas circunstancias por mas que egecute las mayores dificultades.

SOLO. Música obligada que constituye á un instrumentista en el caso de ganar ó perder su reputacion como tal.

SOLO. El canto de uno solo, acompañado ó sin acompañar.

SONATA. Composicion instrumental destinada á familiarizar los dedos en los distintos pasages que puedan ocurrir. La sonata se diferencia del estudio en que contiene varios aires, y su composicion es regular y consecuente, constando ordinariamente el 1.° y último aire de 1.ª y 2.ª parte.

SONIMODO. Palabras compuestas de las voces *son* y modo. El *son* hace alusion á la *tónica* de la escala en que está escrito un aire, y el modo al mayor ó menor á que puede pertenecer.

SOTTO VOCE. A media voz.

SUPERFLUA. Distancia aumentada de medio tono sobre la llamada mayor.

SUSPIRO. Nota de silencio equivalente en valor á una corchea.

SUSTENIDO. Accidente que aumenta cuatro commas á la entonacion de una nota.

SINFONIA. Se diferencia de la obertura en ser composicion aislada en forma de sonata á toda orquesta, y constar regularmente de cuatro aires, á saber: allegro, andante ó adagio, minuetto y rondó, ó último allegro.

T.

TABLATURA. Se dice así la antigua costumbre de notas con números sobre las notas del bajo las demas de su armonía.

TACET. Palabra latina con que se denota que no se tome parte ó se esté en suspenso mientras lo exige la prevencion.

TEMPERAMENTO. Se dice de los instrumentos en que no pudiéndose egecutar el sustenido y el bemol sobre distintas cuerdas, hay que repartir la disonancia que origina este defecto, entre todas las que componen, de manera que

el *do♯*, v. g. pueda servir de *re* ^{b}, y esta es la razon porque el piano forte y los demas instrumentos de su clase son tan difíciles de templar.

TIEMPO. Lo mismo que parte de compas.

TETRACORDE. El sonido que ofrecen cuatro notas, cuyos intervâlos compongan dos tonos y un semitono.

Sol, *la*, *si*, *do*, es un tetracorde.

Do, *re*, *mi*, *fa*, es otro tetracorde.

TONO. El tono tiene varias acepciones. Es tono la distancia de nueve commas. Se llama *tono* el diapason ó la escala en que se vá á tocar como tono de *do*, de *re*. Son *tonos* los que resultan de las terminaciones del *canto llano*, y finalmente es tono tambien el sonido flojo ó fuerte que produce un instrumento herido con el arco ó de otra manera.

TONICA. La primera nota de la escala.

TRANSICION. Pasar desde un *tono* á otro *tono*, ó de un acorde á otro.

TRASPORTAR. Tocar mas ó menos alto de como está escrito. *Do*, *mi*, *sol*, *do*, trasportado de un tono mas alto dice: *Re*, *fa♯*, *la*, *re*, y de un tono mas bajo *Si* ^{b}, *re*, *fa*, *si* ^{b} esto prueba que en la música no hay mas que distancias, y que aquellas serán iguales que contengan los mismos intervâlos. *Do re*, igual á *re mi*, á *mi fa♯*, &c.

TREMOLO. Hacer sonar una misma nota lo mas veloz y repetidamente posible en términos que imite el temblor.

TRINO. El movimiento simultáneo y ligero de dos notas conyuntas.

TRIO. Composicion obligada de tres partes. En el canto se dice terceto.

TRITONO. Inversion de la 5.ª falsa ó diminuta.

TIPO. Del sistema musical. (v. cuerda generatriz.)

V.

VALOR. Se dice de la duracion de las notas.

VARIACIONES. Periodos compuestos de un número determinado de compases, en los cuales produciendo distintos cantos no puede separarse el autor del orden de modulacion establecido en el tema.

VIBRACION. Estremecimiento del cuerpo sonoro formado por su resonancia.

VIVACE. Movimiento ligero.

VNISONO. Lo que suena en iguales voces.

VOZ. El sonido peculiar de cada instrumento en cuya acepcion se incluye la voz humana.

NOTA.

El autor se está ocupando en escribir la historia de la Música y sus progresos hasta nuestros dias, la cual dará al público muy en breve.

TABLA

de las materias que contiene esta obra.

